الجامعة الافتراضية السورية
SYRIAN VIRTUAL UNIVERSITY

السيناريو والدراما

الدكتور كمال الحاج

تدقيق:

الدكتورة ريم عبود

الدكتورة نهلة عيسى

الدكتور محمد العمر

CC BY ND

ISSN: 2617-989X

Books & Refrences

السيناريو والدراما

الدكتور كمال الحاج

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية 2020

هذا الكتاب منشور تحت رخصة المشاع المبدع – النسب للمؤلف – حظر الاشتقاق (CC– BY– ND 4.0)

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.ar

يحق للمستخدم بموجب هذه الرخصة نسخ هذا الكتاب ومشاركته وإعادة نشره أو توزيعه بأية صيغة وبأية وسيلة للنشر ولأية غاية تجارية أو غير تجارية، وذلك شريطة عدم التعديل على الكتاب وعدم الاشتقاق منه وعلى أن ينسب للمؤلف الأصلي على الشكل الآتي حصراً :

كمال الحاج، الإجازة في الإعلام والاتصال ، من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية،2020

متوفر للتحميل من موسوعة الجامعة https://pedia.svuonline.org/

Scenario and Drama

Kamal Alhaj

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

Syrian Arab Republic, 2020

Published under the license:

Creative Commons Attributions- NoDerivatives 4.0

International (CC-BY-ND 4.0)

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode

Available for download at: https://pedia.svuonline.org/

الـــفـــهـــرس

الوحدة الأولى : ماهية الدراما، و أنواع الدرامـا 1

1- مقدمة 1

2- المأساة (التراجيديا) (Tragedy) 2

3- الكوميديا (Comedy) 7

4- الميلودراما (Melodrama) 10

5- المهزلة (الفارْس) Farce 12

المراجع 14

التمارين 15

الوحدة الثانية: خصائص الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة، و الكاتب والسيناريست 17

1- مقدمة 17

2- خصائص الدراما الإذاعيّة 17

3- خصائص الدراما التلفزيونيّة 18

4- أشكال الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة 18

5- تصنيفات أشكال الدراما (التمثيلية والمسلسل) 20

6- المؤلف (الكاتب) والسيناريست 24

التمارين 27

المراجع 29

الوحدة الثالثة : عناصر العمل الدراميّ (1) 30

1- مقدمة 30

2- الفكرة والموضوع Theme 31

3- ملخص العمل Synopsis/The outline 37

4- الشخصيات Characters 40

التمارين 52

المراجع 55

الوحدة الرابعة: عناصر العمل الدراميّ (2) 57

1- الحوار 57

2- الحبكة أو العقدة Plot 61

3- الصراع Conflict 67

4- الحدث الدرامي Dramatic Action 71
5- المشهد الإجباريّ Obligatory Scenes 72
التمارين 74
المراجع 76
الوحدة الخامسة: عناصر العمل الدراميّ (3) 77
1- مقدمة 77
2- الجو النفسي العام والإطار الزمانيّ والمكانيّ 77
3- المؤثرات الصوتيّة Sound Effects 78
4- الموسيقى 81
5- الملابس والإكسسوار 83
6- الإضاءة 84
7- الديكور Décor 84
8- زوايا التصوير 85
9- حركات الكاميرا وأحجام اللقطات 87
10- عناصر أخرى متفرقة 91
التمارين 95
المراجع 97
الوحدة التعليمية السادسة : كتابة السيناريو- مفاهيم أساسيّة 99
1- مفهوم السيناريو 99
2- موضوع السيناريو ومادته 100
3- السيناريو شكلاً 100
4- خصائص السيناريو 101
5- مدارس السيناريوهات الدراميّة 102
6- طرق كتابة السيناريو من حيث الشكل 103
7- اختصار بعض المصطلحات 104
8- مفاهيم أساسيّة لكتابة السيناريو 105
التمارين 113
المراجع 114
الوحدة التعليمية السابعة: ما بعد كتابة السيناريو 115
1- مقدمة 115

2- أسئلة حول البنية الدرامية 115
3- أسئلة حول مشاهد العمل الدرامي 117
4- أسئلة حول بطل الفيلم 117
5- أسئلة حول الشخصيات الأخرى 118
6- أسئلة ينبغي طرحها قبل كتابة المشهد 119
7- تدريبات وتمارين عملية 120
المراجع 122
الوحدة التعليمية الثامنة: نـماذج تطبيقـيّة ومصطلحات 123
1- مقدمة.. 123
2- طريقة تصميم الإسكريبت.. 124
3- التفاصيل التي تتضمنها صفحة السيناريو 124
4- نماذج تطبيقية 125

الوحدة الأولى

ماهية الدراما، وأنواع الدراما

أولاً: مقدمة

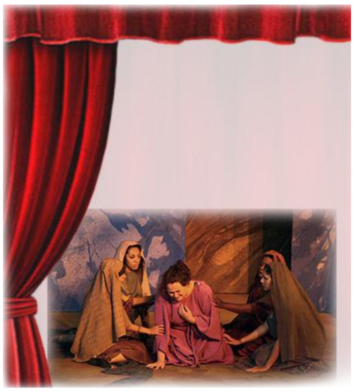
الفنّ بوجهٍ عام هو أحد وسائل الاتصال بين الناس، وتحتل الدراما مرتبةً متقدمةً بين الفنون، ولعلّ كلمة دراما مأخوذة من اليونانيّة، والتي تعني (أنا أفعل)؛ وقد نشأت الدراما عند اليونان مرتبطة بالاحتفالات والمناسبات الدينيّة، وقد ارتبطت الدراما بهذا المفهوم بالماضي على أنّها فنٌّ يعرض على الجمهور، كما ارتبط عرضها بالمسرح، وبعد أن ظهرت وسائل اتصال جماهيريّة أخرى ومن بينها الراديو، والتلفزيون، والسينما، نشأت دراما خاصة بكل وسيلة اتصال، وهناك أربع أنواع للدراما، هي:

1. المأساة (التراجيديا) (Tragedy)
2. الملهاة (الكوميديا) (Comedy)
3. الميلودراما (الدراما) الموسيقيّة) (Melodrama)
4. المهزلة (الفَارس) (Farce)

ثانياً: المأساة (التراجيديا) (Tragedy)

مفهوم المأساة:

تعدّ المأساة (التراجيديا) من أهمّ أنواع الدراما، وكلمة تراجيديا تعني (أغنية الماعز)، وهي أغاني وأناشيد كان يرددها راقصون عند تقديم قرابين الماعز على المذابح، ولعلّ (أسكيلوس) (Aeschylus) هو أول من أبدع التراجيديا الكلاسيكيّة قبل نحو 500 عام قبل الميلاد، والمأساة (التراجيديا) هي التمثيليّة الجادة ذات الفواجع.



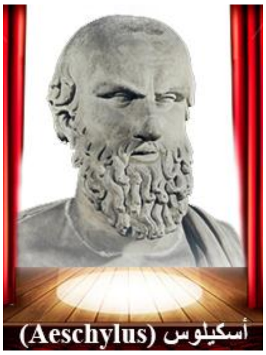
ويُعرّف (أرسطو) المأساة أنّها (محاكاة لفعلٍ نبيلٍ تامٍ، لها طولٌ معلومٌ بلغةٍ مزيفةٍ تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ على يد أشخاصٍ يفعلون، لا عن طريق الحكاية والسرد، وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات).

قال (أرسطو) بنبل هذا الفعل أنّه فعلٌ جادٌ، وبالتالي هو نبل الحدث والتناول والفعل في ذاته، وأنّ له بداية ووسط ونهاية يصل من خلالها المعنى، وأمّا كونه له طول معين أو معلوم، وإن اختلف هذا الطول من عملٍ لعملٍ وعلى مر الأزمنة، فهذا يعني أن يأتي العمل واضحاً في الحدود التي يمكن الإلمام بما فيه.

رواد التراجيديا الأوائل:

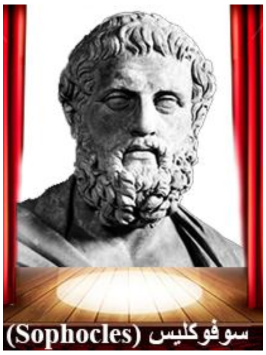
- **أسكيلوس (Aeschylus):**

لا يُذكر الشاعر اليونانيّ (أسكيلوس) (425 ق.م) إلا ويُقال أبو المسرح اليونانيّ، ورغم أنّه لم يكن الأول فقد سبقه (كيسبيس) و(أفرينكوس)، إلا أنّ (أسكيلوس) هو أول من طوّر الدراما وأعطاها الصورة الفنيّة التي نعرفها اليوم؛ لأنّ ما ظهر قبله كان عبارة عن سلسلة من الإنشاد، ومن أعماله الدراميّة (الأوديستيا)، (السبعة ضد الطيبة).


أسكيلوس (Aeschylus)

- **سوفوكليس (Sophocles):**

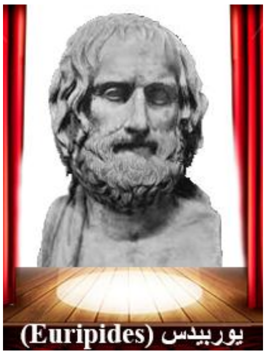
وُلد 495 ق.م، وكان موسيقيّاً وممثلاً في شبابه، وقد أضاف (سوفوكليس) أول الأمر ممثلاً ثالثاً في أدوار التراجيديا، وأضاف ممثلاً رابعاً في مسرحياته الأخيرة، وأضاف عدّة تحسيناتٍ في المناظرة والديكور المسرحيّ، ومن أشهر مسرحياته (أوديب ملكاً) التي يصنفها النقاد أنّها من أعظم ما قدمه المسرح اليونانيّ، ومن مسرحياته أيضاً (أنتيجونا).


سوفوكليس (Sophocles)

- **يوربيدس (Euripides):**

وُلد 464 ق.م، ويُعتبر (يوربيدس) من عمالقة التراجيديا اليونانيّة، وقد اتجه (يوربيدس) إلى الشباب المثقف في زمانه، وقد أدخل تغييراتٍ على البناء المسرحيّ، فقد قلل في معظم مسرحياته من اشتراك الجوقة، وقد اتخذ (يوربيدس) الإنسان محوراً لأدبه، وكان متحرراً في فكره حيث انتقد الآلهة.

وقد امتنع (يوربيدس) عن خدمة الأسطورة، وعن إيجاد تبريرٍ داخليّ أو واقعيّ لها، كما فعل سلفه (أسكيلوس) و(سوفوكليس)، ومن أعماله الدراميّة المسرحيّة (كاهنات باخوس)، ومسرحية (ميديا).


يوربيدس (Euripides)

المدارس الثلاث للمأساة (التراجيديا):

مدرسة المأساة الكلاسيكيّة:

رواد المدرسة الكلاسيكية:

من أهمّ رواد هذا المذهب (كورني) (Corneille) ومسرحياته (السيد) (le cid)، و(راسين) (Racine), و مسرحيته (فيدر) .

قواعد المدرسة الكلاسيكيّة:

- محاكاة القدماء وخاصةً الإغريق في طريقتهم الأدبيّة للقيم الجماليّة الفنيّة.
- تفضيل الصنعة على العبقرية، والمقصود بالصنعة تلك القواعد التي تؤدي بالمأساة إلى الكمال، أمّا العبقرية فهي الموهبة الطبيعية في الخلق والإبداع.
- عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعيّة أو السياسيّة أو الطبيعيّة والاهتمام بالإنسان بحد ذاته، مع النظر إلى أنّهم لم يبحثوا في الإنسان من حيث خلقه وطبيعته ومصيره، وإنّما من حيث النفس الإنسانيّة وأهوائها وطبيعتها وميولها.
- الدعوة إلى سيطرة العقل والمنطق فحسب وتمكنهما من العمل، والحدّ من الخيال والانقياد للعاطفة.
- تجريد العمل الدراميّ، أي أن يكون موضوعيّاً لا ذاتيّاً.
- عمومية العمل والاتجاه إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فتكون شخصيات العمل رموزاً، سواء للبطولة أو التضحية أو الحب... إلخ.
- الالتزام بقانون التزام وحدات الزمان والمكان والعمل.

مدرسة المأساة الإبداعيّة (الرومانتيكيّة):

رواد المدرسة الإبداعية (الرومانتيكية):

يُعتقد أنّ بدايات هذه المدرسة تعود إلى أواخر القرن الثامن عشر، وقد استندت هذه المدرسة إلى إبداعات (وليم شكسبير) (William Shakespeare) (1564 – 1616م)، ومن مسرحيات (شكسبير) (هاملت) (Hamlet)، و(عطيل) (Othello)، و(الملك لير) (King Lear).

قواعد المدرسة الإبداعيّة (الرومانتيكيّة):

- الخروج عن قانون الوحدات الثلاث.
- جعل موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً داخلياً يضرم في نفس البطل.
- إباحة المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح.
- الاعتناء بالشخصيات الثانوية.
- اعتداد الفرد في المسرحية بشخصيته.
- استخدام الشعر المرسل بتوسعٍ وقوةٍ وبلاغةٍ.

المدرسة الإبداعيّة الحديثة:

يرى النقاد أنّ عصر (شكسبير) كان عصر العمل والنجاح، أمّا عصر (وردسورث) (Wordsworth) هو عصر التأمل في القرن التاسع عشر في إنكلترا.

كما ظهرت الحركة الإبداعيّة الحديثة في فرنسا على مرحلتين:

- الأولى: قبل 1820 على يد مدام (دي ستيل) (Madame De Stil).
- الثانية: على يد (فيكتور هوجو) (Victor Hugo) 1829– 1883.

الفرق بين مدرسة المأساة الكلاسيكيّة والمدرسة الإبداعيّة الرومانتيكيّة:

يمكن تلخيص الفروقات الأساسيّة بين مدرسة المأساة الكلاسيكيّة الاتباعيّة والمدرسة الإبداعيّة الرومانتيكيّة فيما يلي:

1. موضوعات الاتباعيّة مأخوذة من الإغريق والرومان، أمّا الإبداعية فهي تستمد موضوعاتها من التاريخ الحديث والمشكلات المعاصرة.
2. فصل الاتباعيون بين المأساة والملهاة، بينما مزج الإبداعيون بينهما، فتضمنت ما هو هزلي ومَرِح وحزين، حيث يقوم الممثل بحركات مضحكة، ثمّ يعود ليقوم بحركاتٍ حزينة تبكي الجمهور.
3. حرص الاتباعيون على وحدة الزمان والمكان والحدث، بينما تحرر الإبداعيون من هذه الوحدة.
4. قلل الاتباعيون من عدد الممثلين في المسرحية والمشهد، بينما أكثر الإبداعيون من العدد.
5. ابتعد الاتباعيون عن المناظر والمواقف العنيفة على المسرح، بينما قدمها الإبداعيون للجمهور على المسرح.
6. لم يحرص الاتباعيون على إخفاء اللون والطابع المحلي على أعمالهم في الحوادث والمناظر والملابس والإكسسوار، بينما حرص الإبداعيون على ذلك.
7. تضمنت شخصيات الاتباعيين الملوك والأمراء والقادة، بينما اهتمّ الإبداعيون بوجود شخصياتٍ عادية مألوفة من الحياة ضمن مسرحياتهم.
8. لم يهتم الاتباعيون بالأغنية والأنشودة، بينما حرص عليها الإبداعيون.
9. كتبتْ مسرحيات الاتباعيين شعراً صرفاً، بينما كتب الإبداعيون مسرحياتهم شعراً ونثراً وشعراً مرسلاً بسيطاً.
10. هدفت الاتباعية إلى التهذيب والتوجيه والتعليم، أمّا الإبداعيّة فعبرت عن مكونات النفس البشريّة، وعبرت عن حب الطبيعة.

ثالثاً: الكوميديا (Comedy)

مفهوم الكوميديا:

الكوميديا كلمة يونانيّة مشتقة من (كوموس) (Komos)، وتعني الموكب والاحتفال اللذان كانا يقامان أثناء بعض الأعياد, والكوميديا (Comedy) تعني في اللفظ اليونانيّ أغنية العيد، إذ كانت تُغنى في الأعياد الدينيّة مدحاً للآلهة؛ لتقديم الشكر لهم لعدم إلحاقهم الضرر بالناس.

والنظرة الكوميديّة على العكس من النظرة التراجيديّة، فصاحبها يختار أن يضحك من حماقات البشر بدلاً من أن يبكي عليها، وقد يكون الموقف الكوميدي مؤلماً لمن هم فيه، ولكنّه لا يكون مؤلماً بالنسبة للمشاهدين، أمّا الخاتمة فهي على عكس التراجيديا.

الكوميديا محاكاة لأفعال أشخاصٍ سيئين، لا من ناحية كونهم متصلين برذيلةٍ أو أخرى، بل من ناحية كونهم مضحكين، فالضحك نوعٌ من أنواع النقص أو العيب، ولكنّه عيبٌ لا يدمر ولا يؤلم،فالوجه المضحك مثلاً وجهٌ قبيحٌ، ولكنّه ليس بالدرجة التي تدعو إلى الألم، ويعتبر التهكم أعلى صور الكوميديا، وقد برع في استخدامه للسخرية من حماقات البشر (أرستوفان) (Aristophanes)، (وموللير) (Molière)، و(برنارد شو) (Bernard Shaw).

كما يعدّ الضحك صفةً من صفات البشر ينفردون بها، وهو دليل ذكاء وإبداع، وإن دل على شيءٍ فهو يدل على صحة نفسيّة، فالضحك والملهاة يقومان بنوعٍ من التطهير يجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (أفلاطون) و(أرسطو) معاً فيما يخص الضحك، ويترجم ذلك الرأي تعريف (أرسطو) للملهاة (أنّها محاكاة فعلٍ هزلي ناقص يحصل له تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات).

رواد الكوميديا في اليونان:

- **أرستيسفانوس:**

من أعظم ممثلي الكوميديا (450 – 385) ق.م، وقد استخدم (أرستيسفانوس) الكوميديا كوسيلةٍ للتدخل في توجيه الرأي العام من خلال التسلية وبطريقةٍ هجائيةٍ معلنةٍ، ومن أهمّ أعماله الباقية (العرسان، السحب، الضفادع، جمعية النساء، الطيور).

- **أنتيفانوس:**

ولد (أنتيفانوس) 407 ق.م، وقد نزع إلى السخرية والنقد الأدبيّ في مؤلفاته، وهو يبرع في ملاحظة ورصد العادات والأعراف التي تحيط به، ويمتلك خيالاً مبدعاً، ومن أهمّ أعماله (المال المبذر، السم، الذكريات، السؤال، الجندي، الجريح).

- **هيناندروس:**

وُلد في أثينا عام 343 ق.م، وقضى حياةً تميل إلى الإباحيّة، وتقديساً لمفهوم اللذة الخالصة في الحياة، ومن أعماله (الساميّة، التحكيم).

تصنيفات النقاد للكوميديا (الملهاة):

التصنيف الأول:

صنف النقاد الكوميديا (الملهاة) حسب عدّة معايير إلى عدّة تصنيفاتٍ من أهمها:

حسب طبيعة مادتها وأسلوبها:

1. **ملهاة عالية (High Comedy)**: وهي التي تضحك المتلقي بأسلوبٍ لاذعٍ بارعٍ يعتمد على الفطنة الفكريّة، وتواكب ذوق طبقة خاصة في المجتمع.
2. **ملهاة عادية منخفضة (Low Comedy)**: وهي التي تعمد على أسلوبٍ يناسب العامة في إضحاكهم، ولا يرتفع مستوى الضحك كثيراً.
3. **ملهاة السلوك والآداب (Comedy of manners)**: وهي الملهاة التي تسخر من النقائص الاجتماعيّة التي تسود العصر عامةً، ولا تميل إلى نقد النقائص الأساسيّة التي

لا تختلف اختلافاً كثيراً باختلاف العصور، وتمتاز ملهاة السلوك بأسلوبها اللاذع، وقلما تستخدم أساليب شائعة في السخرية مثل تلك التي تعتمد على الحركات والألفاظ.

التصنيف الثاني:

يقسم نقاد آخرون الملهاة إلى:

1. **ملهاة عادات وأخلاق.**
2. **ملهاة نماذج بشريّة.**
3. **ملهاة الفكاهة أو كوميديا الأمزجة (Comedy of humors):** حيث يعرض المؤلف فيها كل شخصيةٍ من الشخصيات المسرحية تحت تأثير مزاجي خاص، فهي تتحرك وتتكلم وتفكر نتيجة لهذا التكوين المزاجيّ.
4. **ملهاة الأخطاء (Comedy of errors):** تعتمد هذه الملهاة على المشاهد المفاجئة التي تخلقها الصدفة أو الخطأ غير المقصود.
5. **الكوميديا العاطفية (Sentimental Comedy):** لا تهدف هذه الملهاة إلى السخرية من أخطاء الغير عن طريق إظهارها في صورة منفرة، أو من خلال مهاجمة التصرفات السيئة للشخصيات، لكنّها تسعى لاستعراض الفضائل الإنسانيّة والطبائع الخيرة، فالبطل في الكوميديا العاطفية رجلٌ طيب القلب يسعى دائماً لأداء الواجب المفروض عليه، وعندما يقع في الأخطاء يتصيده الآخرون السيئون، فمصدر الكوميديا في الملهاة العاطفية، هو ما ينتج عن الفضيلة من متاعب وآلام لأصحابها.
6. **الكوميديا المرتجلة (Commedia dell’arte):** تقوم هذه الكوميديا أساساً على الممثل أكثر من الكاتب، وتقوم على وجود ممثلين موهوبين يرتجلون أدوارهم دون دليلٍ غير السيناريو، أو التخطيط المختصر للمناظر، أو مسودة لخطوط الأحداث.

رابعاً: الميلودراما (Melodrama)

مفهوم الميلودراما:

الميلودراما مأخوذة من الكلمة اليونانيّة (Melos)، ومعناها اللحن، وهي أشبه ما تكون بالأوبريت في المسرحية، ثمّ اختفت منها الموسيقى مع الزمن واقتصرت على التمثيل، فهي تعني الدراما الموسيقيّة، أي أنّ الدراما تصبح دائماً موسيقى كُتبت خصيصاً لها.

والميلودراما نقيض المأساة (التراجيديا)، وهي تتميز بالمواقف المثيرة والأحداث المفجعة والشخصيات الغريبة، والانتقال المفاجئ في الأحداث التي تعتمد على المبالغة والتهويل، وعلى أنّ الفضيلة ترتبط بالفقر، والرذيلة ترتبط بالثروة، وتكون النهاية فيها سعيدة في معظم الأحيان، والغرض منها إثارة المشاعر والتأثير على المشاهدين واللعب بعواطفهم، ومعظم أفلام الجريمة والرعب والأفلام التي تعالج مشاكل الأسرة الاجتماعية تدخل في هذا النوع، وتُعرف باسم (الميلودراما)، أو (المأساة الشعبيّة).

ومن ملامح الميلودراما وجود مستويات أخلاقية، فالفضيلة والخير والطيبة يرتبطون بالفقر، والشر والرذيلة والخبث يرتبطون بالثروة.

وللميلودراما علاقة وثيقة بالمأساة، من حيث أنّها تهتمّ بالكوارث أو الصراعات الموجودة في التجربة الإنسانيّة، ويمكن القول أنّ الميلودراما تنشغل بالقيم العارضة أكثر من انشغالها بالقيم الثابتة الخالدة، كما أنّها تتسم في الغالب بالافتعال، وينقصها الترابط العضوي بين أجزائها، وهي عادةً أكثر تعلقاً بالإثارة والغرابة، وأقرب إلى الاتجاه الرومانسي منها إلى الواقعية، ودائماً تتوخى الخاتمة السعيدة بدلاً من النهاية المنطقيّة.

تميل الميلودراما إلى التعقيد، وتصور قضايا الحياة بصفتها صواباً محضاً أو خطأً محضاً، وتشدد الميلودراما على العقدة والموقف أكثر من التشديد على عمق الشخصيّة.

كما أنّ اتجاه الميلودراما إلى وضع فواصل حاسمة قد جعل منها شكلاً أدبياً مناسباً لعرض المشاكل السياسيّة والاجتماعيّة.

وفي حالة الميلودراما الجادة لا تنتصر الفضيلة والخير بالضرورة دائماً، بينما الميلودراما الشعبيّة تنتصر هذه الفضيلة، ويسود الخير في النهاية.

شخصيات الميلودراما:

لا يخرج أشخاص الميلودراما الأساسيين عن بطل وبطلة وشرير وأصدقاء بطل تدور الأحداث بينهم، والحدث دائماً يحركه الشرير ويطوره، وتتخلله المفاجآت والمصادفات التي تؤدي إلى النهاية، وإن كانت هذه النهاية السعيدة بانتصار البطل وانهزام الشرير غير منطقية أحياناً.

قد تنحو الشخصيات في الأعمال الميلودرامية منحاً نمطياً، فكلها سواد تام أو بياض خالص، فالبطل يحمل كل المثل والأخلاق النبيلة والشهامة، أمّا الشرير فهو خال من أي ملامحٍ أو تصرفاتٍ توحي بالطيبة أو الفضيلة.

إذاً الميلودراما أحداث غير مبررة ليس لها رابطٌ بين الشخصية وما تقوم به من أفعال، فيمكن أن نرى فاجعةً دون أن نرى مبرراً لها، كما تهتم الميلودراما بالأحداث ذات المواقف العنيفة، وتهتم بالموقف في حد ذاته دون استغلال الموقف في توضيح مواقف الشخصية وتصرفاتها، أي أنّها تهتم بالمنظر، ولا تكترث لتحليل سلوك الشخصيّة.

خامساً: المهزلة (الفَارْس) Farce

مفهوم المهزلة:

هو نوعٌ متطرفٌ من الكوميديا يُثار فيه الضحك على حساب الاحتمالات، وعلى الأخص الحركة المبالغ فيها، أو الاشتباك الجسمانيّ، وكلمة فارس مشتقة من الكلمة اليونانيّة (أنا أحشو)، ومعناها: المسرحية المحشوة بالفكاهة، ويستعمل مصطلح (الفارس) الآن: لكل عملٍ أو روايةٍ هزلية تعتمد على المبالغة في تصوير الأحداث والمشاهد، بطريقة تتعدى حدود الأدب والحشمة والذوق والإمكانيّة، وتُسمّى المهزلة الرخيصة أو التافهة.

ويشترط في الفارس الإبقاء على الناحية الإنسانية ولو عن طريق تصوير الأخطاء، وإلا انحدر إلى مرتبة المجون، والموضوع الأساسي للفارس هو استعراض غباء الإنسان عندما يواجه مفارقات بيئيّة.

علاقة المهزلة بأنواع الدراما الأخرى:

قد تكون المهزلة (الفارس) من أكثر صور الدراما صعوبةً في تحديدها، وأكثر إثارةً للاضطراب فيما يكون لها من أفكارٍ، غير أنّ الاتجاه العام هو اعتبار (الفارس) بالنسبة للكوميديا بمثابة (الميلودراما) بالنسبة للتراجيديا، أي أنّها صورةٌ من الكوميديا أدنى درجةً وأكثر شعبيّةً.

يقول هواتينج: رغم أنّ هناك شيئاً من الصحة في النظرة العامة (للفارس)، إلا أنّ الصورة قد تكون أكثر تعقيداً أو عمقاً، ويمكن أن نلاحظ في الكثير من الكوميديا العظيمة اعتماداً كبيراً على العناصر الهزليّة.

ليس هناك تعارض بين التهكم والمهزلة، وقد يتساندان، ويرى (بنتلي) (Bentley) أنّ الكثير من الأفعال التي تُؤدى في المهازل لها قيمة علاجية نفسية كبيرة، ويمكن أن تُستخدم المهزلة للتخفيف من الكبت الذي يعانيه الإنسان في المجتمع المعاصر.

وكنّا تحدثنا عن الكوميديا المرتجلة (Commedia dell’ante) التي يقوم بها ممثلون موهوبون بارتجال الأدوار دون وجود سيناريو تفصيليّ للأدوار والمشاهد الدراميّة.

الخلاصة

تنتمي الدراما إلى أهمّ الأنواع الإعلاميّة والاتصالية التي تحظى باهتمام المنتجين الإعلاميين، وتحظى باهتمام الجمهور المتلقي ومتابعته.

وتقسم الدراما إلى أنواعٍ أساسيّةٍ أربعة هي:

1. المأساة (التراجيديا): وفيها ينشأ الفعل من الدافع، ويقوم أساساً على البطل في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين، أو مع من حوله.
2. الكوميديا (الملهاة): التي تنبع من خلال مواجهة الشخصية لمواقف، أي أنّها الكوميديا الشخصية التي تعتمد على سلوك الشخصية وموقفه تجاه الآخرين.
3. الميلودراما (الدراما الموسيقيّة): التي تعني الدراما الموسيقيّة التي تصحبها موسيقى، إنّها دراما المواقف، وليست دراما الشخصيات أو الأبطال؛ ومن ثمّ يكون التركيز على الأفعال والمواقف التي تواجهها الشخصيات، وتهتمّ الميلودراما بالأحداث ذات المواقف العنيفة.
4. المهزلة (الفارس): هي نوعٌ متطرفٌ من الكوميديا، وتُطلق كلمة فارس على عملٍ كاملٍ يتعامل مع موقفٍ غير معقول، وفي المهزلة تنبع الفكاهة من الموقف والحركة، وليس من التركيز على الشخصيات.

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبد العزيز.(1977).الدراما في الإذاعة والتلفزيون. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
2. بار، كوني. (أحمد الخضري، مترجم). (1993). التمثيل للسينما والتلفزيون. القاهرة. المكتبة المصرية العامة للكتاب.
3. الجمل، سمير. (1997). فن الأدب التلفزيوني. المنيا. دار الهدى للنشر.
4. حمادي، وطفة. (1999). المسلسل التلفزيوني ورؤيته الدرامية للمرأة. مجلة باحثات.الكتاب السادس.
5. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
6. دياب، عبدو. (د.ت). التأليف الدراميّ. القاهرة. د.ن.
7. الريس، زياد. (2004). المسرح والسينما في الوطن العربي. دمشق. جامعة دمشق محاضرات غير منشورة.
8. رضا، عدلي. (2002). البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون. القاهرة. دار الفكر العربي.
9. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2008). النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية. دمشق. المكتبة الإعلامية.
10. علي، حسن. (1996). فن الكتابة التلفزيونية. بيروت. رشاد برس للنشر.
11. ميرشنت، مولوين، ليتش، كيفورد. (علي أحمد محمود، مترجم). (2012). الكوميديا والتراجيديا. سلسلة عالم المعرفة. ع18.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1. **التراجيديا هي:**
   - A. المأساة
   - B. الدراما الموسيقيّة
   - C. الفارس
   - D. المهزلة
   - E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: A. المأساة.

2. **الكوميديا هي:**
   - A. المأساة
   - B. الدراما الموسيقية
   - C. الملهاة
   - D. المهزلة
   - E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: C. الملهاة.

3. **أسكيلوس من رواد:**
   - A. التراجيديا
   - B. الكوميديا
   - C. الميلودراما

D. الفارس

E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: A. التراجيديا.

4. أنتيفانوس من رواد:

A. التراجيديا

B. الكوميديا

C. الميلودراما

D. الفارس

E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: B. الكوميديا.

5. نوع متطرف من الكوميديا هو:

A. التراجيديا

B. الملهاة

C. الميلودراما

D. كل ما ذكر صح

E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: E. كل ما ذكر خطأ.

الوحدة الثانية

خصائص الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة، و الكاتب والسيناريست

أولاً: مقدمة

تعد الدراما الإذاعيّة أو التلفزيونيّة من أهمّ الأشكال الإعلاميّة لما تتمتع به من خصائص وإمكانات تجذب المتلقي ولمراتٍ متعددة.

ثانياً:خصائص الدراما الإذاعيّة

1. تحقق التمثيليّة للمستمع المشاركة الإيجابيّة في العمل الدراميّ الذي يستمع له، ويقوم نوع من الاندماج بين الاثنين، وتوثق الصداقة والعاطفة بين المستمع وأحداث التمثيليّة الإذاعيّة وشخصياتها.
2. تتيح الدراما الإذاعيّة للكاتب قدراً كبيراً من المرونة والحرية، إذ تتعدى الأحداث حدود الزمان والمكان دون عناءٍ، وتتيح للكاتب مزايا عديدة في مجال الإيحاء بالمناظر والديكورات وغيرها.
3. تتيح الدراما الإذاعيّة للمستمع قدرةً كبيرةً على التخيل والمشاركة الوجدانيّة.
4. يُتاح للكاتب الإذاعيّ حرية اختيار شخوص عمله الدراميّ، سواء كانت شخصيات لأشباح أو لذوي احتياجات خاصة لا يمكن إبرازها على شاشة التلفزيون أو السينما.
5. يمكن للكاتب الدراميّ الإذاعيّ التركيز على العناصر التي تثير انفعالات المستمعين بما يضمن استجابتهم للعمل الدراميّ والوصول إلى عقولهم.
6. يُتاح للدراما الإذاعيّة حرية مطلقةً وقدرةً على تتبع منطقي للأحداث دون العناية بالنواحي الجماليّة أو الشكليّة، ممّا يساعد الكاتب على التركيز والعناية بالنقاط الأساسيّة للأحداث الدراميّة تاركاً التفاصيل غير الضرورية.
7. يمكن استخدام الدراما الإذاعية بمهارةٍ في العملية التعليميّة، من خلال تقديم مسلسلات دراميّة تتناول تاريخ شخصياتٍ تجذب الطلاب.
8. يستطيع الكاتب الإذاعيّ بقلمه رسم صورة واضحة المعالم للشخصيات، كما يمكنه أن يوحي بالزمان والمكان، وأن يبيّن طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين الأفكار والقيم،

كما يمكن للمخرج الإذاعيّ استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتيّة، وخلق الجو العام الذي تدور فيه الأحداث الدراميّة.

ثالثاً: خصائص الدراما التلفزيونيّة

1. يعد التلفزيون أقرب وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيريّ إلى الفرد، فهو يجمع بين الرؤية واللون والصوت والحركة.
2. يتعامل التلفزيون مع المشاهد من خلال الصورة التي تعتمد على البصر، ثمّ يأتي بعد ذلك السمع، فالصورة والحركة هما أساس الدراما التلفزيونيّة، كما أنّ مضمون الصورة والحركة في التلفزيون مضمونٌ واقعيّ وليس خيالي.
3. موضوعات الدراما التلفزيونيّة هي موضوعات الحياة وقضاياه المعاصرة.
4. تمثل حرفية التلفزيون وطبيعته أحد الخصائص المميزة للدراما التلفزيونيّة.
5. يميل التلفزيون إلى المعالجات ذات الطابع الروائيّ منه إلى الأشكال التحليليّة.

رابعاً: أشكال الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة

يصنف المهتمون أشكال الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة إلى عدّة أشكالٍ تبعاً لمعايير عدة، وهذه الأشكال هي:

1. التمثيليّة:

هي عملٌ فنيّ متكامل ومستمر ومترابط الأحداث، يدور حول فكرةٍ واضحة المعالم ومنطقيّة، وهي عبارة عن قصة مروية بواسطة مجموعة من الشخصيات شبيهه بشخصيات الحياة، ويجري بينها حوارٌ له سمات الحقيقة، ويجب أن يتوافر في الشخصيّة ما يجعلها مثيرة للاهتمام.

يتراوح طول التمثيليّة الإذاعيّة بين 20– 40 دقيقة، والتمثيليّة التلفزيونيّة بين 30– 90 دقيقة، والتمثيليّة هي بمعنى ما مسلسل مكثف.

2. المسلسل:

يعد المسلسل تمثيليّة مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية، بحيث يؤدي كل منها للأخرى في تسلسلٍ ومنطقيةٍ، ولا يختلف المسلسل عن التمثيليّة كعملٍ دراميّ له بناؤه وخطته المتدرجة تصاعدياً أو تنازلياً وفق معالجة الموضوع.

يعتبر عنصر التشويق من أهمّ عناصر المسلسل، بحيث يبقي المتابع مشدوداً إلى الحلقة التالية.

ورغم عدم وجود معيار ثابت للمسلسلات إلا أنّ من المتعارف عليه أنّ عدد حلقات المسلسل ثلاثيّة أو خماسيّة أو سباعيّة، وامتدت الحلقات في المحطات العربيّة لتكون ثلاث عشرة حلقة أو ثلاثين حلقة على الأغلب.

ولا يختلف المسلسل عن التمثيليّة إلا بوجود قيم دراميّة أو عقد تنتهي بها كل حلقة؛ ليظل المتابع معلقاً ذهنه ووجدانه بالحلقة التالية.

3. السلسلة:

السلسلة خيطٌ يضم مجموعةً من الحلقات، كل واحدةٍ منها كاملة بذاتها، ولا ترتبط بالحلقة التي تسبقها أو التي تليها، ويمكن أن يشترك في حلقات السلسلة عددٌ من الممثلين لا يتغيرون، وقد تختلف أدوارهم في كل حلقةٍ، أو تبقى أدوارهم كما هي مع عدم وجود صلة بين الأحداث في الحلقات.

وعند المقارنة بين المسلسل والسلسلة نجد أنّ المسلسل ما هو إلا تمثيلية مقسمة إلى مجموعةٍ من الحلقات المتتالية، بحيث تؤدي كلٌّ منها إلى الأخرى في تسلسلٍ ومنطقيّةٍ؛ أمّا السلسلة فهي خيطٌ تنتظم فيه مجموعة من الأحداث كل حدثٍ منها قائمٌ بذاته، وإن انتظمت جميعها ضمن فكرة واحدة.

خامساً: تصنيفات أشكال الدراما (التمثيلية والمسلسل)

صنف الباحثون التمثيليات والمسلسلات إلى عدة أقسامٍ تبعاً لعدة معايير، هي:

التصنيف حسب معيار الموضوع:

1. **التمثيليّات والمسلسلات الاجتماعية:**

وهما يتناولان موضوعاً اجتماعياً من صلب المجتمع ومشكلاته وقضاياه، يحظى هذا النوع باهتمام المتلقين ومتابعتهم.

2. **التمثيليّات والمسلسلات الدينية:**

وهما يعالجان موضوعاً دينياً لشرح مبادئ الدين والتعريف بتعاليمه، والتعريف بأحداث

وشخصيات دينيّة تاريخيّة أثرت في نشر الأديان، ولا شكّ أنّ التاريخ الدينيّ يقدم فرصةً غنيةً لتقديم سير الأنبياء والرسل والقادة والمعارك والأحداث الهامّة التي تحظى باهتمام المتلقين.

3. **تمثيليّات ومسلسلات الخيال العلميّ:**

يمكن أن توظَّف الإذاعة أو التلفزيون لتقديم مسلسلات وتمثيليات تتناول الخيال العلميّ عن المجرات والكواكب والكائنات الفضائيّة... إلخ.

4. **التمثيليات والمسلسلات العاطفيّة:**

يتناول هذا الشكل قصصاً عاطفيّة رومانسيّة عن قصص الحب, وتحظى هذه المسلسلات والتمثيليات باهتمام ومتابعة الجمهور وخصوصاً فئة الشباب والمراهقين.

5. **التمثيليات والمسلسلات البوليسيّة:**

تقدم قصص الجريمة والعنف وكيفية تتبع المجرمين والقبض عليهم، وتمتاز بالتشويق والإثارة.

6. التمثيليات والمسلسلات الوطنيّة:

هي أعمال تقدم صوراً من صور الدفاع عن الوطن وحمايته ومواجهة الأعداء، وعادةً تُقدم هذه الأعمال بإنتاجٍ ضخمٍ.

7. التمثيليات والمسلسلات التاريخيّة:

تهتم هذه الأعمال بقصص التاريخ، وتوضيح الأدوار البطولية للشخصيات التاريخيّة خلال الفترات الحاسمة في حياة الأمم والشعوب.

التصنيف حسب معيار القالب:

1. تمثيليات ومسلسلات الفريق الثابت:

هي أعمال أبطالها ثابتون لا يتغيّرون، وتتبدل أدوارهم في كل حلقةٍ، ضمن قصةٍ أو موضوعٍ جديدٍ ينتهي بنهاية الحلقة.

2. تمثيليات ومسلسلات المكان الثابت:

هي أعمال تدور في مكانٍ واحدٍ، وتكون كل حلقةٍ مكتملة بذاتها، وتتناول موضوعاً مختلفاً عن الحلقة التالية.

3. التمثيليات والمسلسلات الغنائيّة (الأوبريت):

هي شكل من الأعمال الدراميّة مادته الأصلية من التراث الشعبيّ أو العالميّ، ويجمع هذا النوع عدة فنونٍ هي الغناء، ورقص البالية، والموسيقى.

التصنيف حسب معيار الجمهور المستهدف:

1. تمثيليّات ومسلسلات الأطفال:

تمتاز هذه الأعمال باستخدام العرائس والكرتون والرسوم المتحركة وشخصيات الحيوانات، وهذه الأعمال من أفضل الفنون التي تجذب الأطفال.

2. تمثيليات ومسلسلات العائلة (أوبرا الصابون):

يعد هذا الشكل من أقرب الأعمال إلى الجمهور، حيث يجد نفسه ومشاكله اليومية مجسدة ضمن هذه الأعمال، وقد سمّيت بأوبرا الصابون؛ لأنّها كانت تُمول من شركات الصابون.

التصنيف حسب معيار كيفية الإعداد:

1. التمثيليات المعَّدة:

يُقصد بها الأعمال التي أُخذت عن مؤلفات كُتبت أو قصص أو روايات أو مسرحيات، وتمّ إعدادها لتكون عملاً إذاعيّاً أو تلفزيونياً.

2. التمثيليّات المترجمة:

هي أعمال أُخذت عن مؤلفات وأعمال أجنبيّة تمّتْ ترجمتها حرفياً أو تعريبها.

سادساً: المؤلف (الكاتب) والسيناريست:

المؤلف:

المؤلف هو من يبدأ أول خطوات العمل الدراميّ، فيبدأ بنسج الخيوط الأولى له، منطلقاً من فكرة قد تكون مستقاة من الأساطير، أو قصص تاريخيّة، أو دينيّة، أو أحداث واقعيّة حديثة ومعاصرة من صلب نسيج المجتمع، وغالباً ينفرد كاتبٌ واحدٌ في كتابة العمل الدراميّ وتأليفه، وأحياناً يشترط أكثر من شخصٍ في التأليف والكتابة.

قواعد وشروط هامّة يجب توفرها والالتزام بها من قبل الكاتب (المؤلف) لتقديم عملٍ دراميّ جيد:

1. يفضل أن يكون الكاتب المؤلف ملماً ومطلعاً على عددٍ كبيرٍ من القصص والروايات التي سبق وأن قدمها كتّابٌ سابقون من المبدعين.
2. الإلمام الجيد بعناصر العمل الدراميّ.
3. فهم خصوصية الوسيلة الإعلاميّة التي سيقدم بها عمله الدراميّ.
4. أن يعي أنّ العمل الدراميّ تعبيرٌ عن الواقع، بمعنى أنّ قصته يمكن أن تحدث في الحياة، وأن أحداثها قريبة من الأجواء التي يعيشها الجمهور المتلقي، وإذا كان العمل تاريخياً يجب أن يلتزم الكاتب بالأمانة في نقل تفاصيل الأحداث التاريخيّة.

5. عند كتابة العمل الدراميّ لا بدّ أن يستعين المؤلف بتجاربه الشخصيّة وتقمصه للشخصيّة الدراميّة، ومع ذلك يجب ألا يتوحد الكاتب كثيراً مع العمل الفني بطريقةٍ تفقده النظرة الشمولية ليصبح أقرب إلى كاتب التقرير من كاتب الدراما.
6. يجب أن يمتلك الكاتب خيالاً واسعاً مبدعاً يمكنه من خلق الشخصيات الدراميّة ورسمها، وتصور تطور الحدث الدراميّ وتصاعده.
7. يجب أن يكون لدى الكاتب القدرة على تقديم حوارٍ بسيطٍ واضحٍ معبر عن الشخصيات، ومكانتها في المجتمع.

كاتب السيناريو (السيناريست):

هو الشخص الذي يحول القصة المكتوبة إلى عملٍ قابلٍ للإنتاج الإذاعيّ أو التلفزيونيّ، ويجب أن تتوفر فيه القدرة على التخيل المبدع، وأن يوافق بين النص المكتوب والطبيعة الإنسانيّة في الإذاعة أو التلفزيون.

الخلاصة

تعد الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة من أهمّ الأشكال الإعلاميّة التي تحظى بمتابعة الجمهور، وتتمتع الدراما الإذاعيّة بمجموعةٍ من الخصائص، فهي:

- تحقق مشاركة إيجابيّة مع المستمع.
- تتيح للكاتب مرونةً كبيرةً في اختيار المكان والزمان.
- تتيح قدرةً كبيرةً للتخيل عند المستمع.
- تثير انفعالات المستمعين.

أمّا الدراما التلفزيونيّة فهي أقرب وسيلة للجمهور، حيث تجمع بين الرؤية والصوت واللون، وموضوعات الدراما التلفزيونيّة هي موضوعات الحياة المعاصرة، ويمتاز التلفزيون بمعالجته الروائيّة للأحداث.

تصنف أشكال الدراما إلى ثلاثة أشكال رئيسيّة هي التمثيليّة والمسلسل والسلسلة، كما يتمّ تصنيفها حسب عدّة معايير:

- الموضوع (الاجتماعيّ، الدينيّ، الخيال العلميّ، العاطفيّ، البوليسيّ،الوطنيّ، التاريخيّ).
- القالب (الفريق الثابت، المكان الثابت، الأوبريت الغنائيّ).
- الجمهور المستهدف (الأطفال، العائلة).
- معيار الإعداد (المعدة، المترجمة).

يعد المؤلف والسيناريست من أهمّ أعضاء فريق العمل الدراميّ، ويجب أن يمتلكا عدّة مهاراتٍ، منها فهم خصوصية الوسيلة، والخيال الخصب.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1. أقصر الأشكال الدراميّة:

A. التمثيليّة

B. المسلسل

C. السلسلة

الإجابة الصحيحة: A. التمثيلية.

2. تمثيليّة مقسمة إلى مجموعةٍ من الحلقات المتتالية، بحيث يؤدي كل منها للأخرى في تسلسلٍ ومنطقيةٍ:

A. التمثيلية

B. المسلسل

C. السلسلة

الإجابة الصحيحة: B. المسلسل.

3. خيط يضم مجموعة من الحلقات كل واحدٍ منها كاملة بذاتها:

A. التمثيليّة

B. المسلسل

C. السلسلة

الإجابة الصحيحة: C. السلسلة

4. تمثيليّة ومسلسل الخيال العلميّ يدخل ضمن تقسيمات:

A. أشكال الدراما حسب معيار الموضوع

B. حسب معيار القالب

C. حسب معيار الجمهور المستهدف

D. حسب معيار كيفية الإعداد

الإجابة الصحيحة: A. أشكال الدراما حسب معيار الموضوع

5. من يحول القصة إلى نص قابل للإنتاج التلفزيونيّ هو:

A. المؤلف

B. السيناريست

C. المونتير

D. المخرج

الإجابة الصحيحة: B. السيناريست

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبد العزيز (1997).الدراما في الإذاعة والتلفزيون. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
2. خضور، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
3. دياب، عبدو (د. ت). التأليف الدراميّ. القاهرة. د. ن.
4. الريس، زياد. (2004). المسرح والسينما في الوطن العربي. دمشق. جامعة دمشق نوط غير منشورة.
5. رضا، عدلي. (2002). البناء الدراميّ في الراديو والتلفزيون. القاهرة. دار الفكر العربيّ.
6. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2008).النصوص الدراميّة السينمائيّة، والتلفزيونيّة والمسرحيّة. دمشق. المكتبة الإعلاميّة.
7. شقير، بارعة الحاج، كمال. (2995). الإخراج الإذاعيّ والتلفزيونيّ. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.

الوحدة الثالثة

عناصر العمل الدراميّ (1)

أولاً: مقدمة

هناك مجموعةٌ من العناصر الأساسيّة لا بدّ من توافرها في أي شكلٍ من أشكال الدراما السينمائيّة أو الإذاعيّة أو التلفزيونيّة، ومن أهمّ العناصر الأساسيّة في البناء الدراميّ :

1. الفكرة Theme.
2. الملخص.
3. الشخصيات Characters.
4. الحوار Dialog.
5. الحبكة Plot.
6. الصراع Conflict.
7. الحدث الدراميّ Dramatic Action.
8. المشهد الإجباريّ Obligatory Scene.
9. الجو النفسيّ العام والإطار الزمانيّ والمكانيّ.
10. المؤثرات الصوتيّة.
11. الموسيقى.
12. الملابس والإكسسوار.
13. الإضاءة.
14. الديكور.
15. زوايا التصوير.
16. حركات الكاميرا.
17. أحجام اللقطات.
18. عناصر أخرى متفرقة.

وسنتناول في هذه الوحدة العناصر الأولى الثلاثة، كما سنتناول في الوحدتين اللاحقتين العناصر الأخرى تباعاً.

ثانياً: الفكرة والموضوع Theme

مفهوم الفكرة أو الموضوع:

الفكرة هي المادة الأساسيّة للرواية، فلا يمكن أن توجد رواية بدون مادةٍ أساسيّة، ومن الضروري وجود فكرة واحدة يمكن التعرف عليها بسهولةٍ لإنشاء رواية، ذلك أنّ كل عملٍ دراميّ لا بدّ أن يستند إلى فكرةٍ تعالج موضوعاً معيناً، ومن الأغراض التي تؤديها الفكرة ضمان المؤلف أنّ الرواية بها رأي أو قضية يمكن أن تستغرق تفكير الجمهور.

تشكل الفكرة العمق المستقر في النص الدراميّ، وهي بمنزلة اللؤلؤة الدفينة في أعماق البحر على الرغم من حركة البحر واندفاعه وغضبه، إلا أنّها تبقى متمركزةً، ويمكن القول أنّ الفكرة هي وجهة نظر أو الهدف المقصود، وتمثل الفكرة قناعة الكاتب وما يؤمن به وما يريد أن يقوله للناس؛ لذلك إنّ كل كاتبٍ أو مؤلفٍ يعالج الموضوع بطريقته الخاصة، ويُعبر عن وجهة نظر معينة.

ولا شكّ أنّ وضوح الفكرة أمرٌ ضروري للكاتب الإذاعيّ حتى يستطيع أن يكتب عملاً دراميأ واضح المعالم متماسك البناء يؤدي كل حدثٍ فيه إلى نتيجةٍ تؤدي إلى حدثٍ آخر.

صفات لا بدّ من توافرها في الفكرة والموضوع:

1. يجب أن تحمل الفكرة قيمةً إنسانيّةً تهم أكبر عددٍ ممكنٍ من الناس.
2. يجب الابتعاد عن الأفكار القديمة وعن الأفكار والموضوعات التي انتهت إلى قرارات وآراء انتهى النقاش حولها.

3. لا بدّ أن تكون الفكرة صادقةً ولها حقيقة موضوعيّة بالنسبة لكل الناس.
4. يجب الابتعاد عن الموضوعات والأفكار التي تتسم بالتشاؤم.
5. لا بدّ أن يتوفر في الفكرة نوع من الصراع، ليتمكن الجمهور المستمع من متابعة الموضوع الدراميّ بشوقٍ واهتمامٍ.
6. يجب أن تسعى الفكرة إلى إثارة العواطف، فالأفكار الجيدة فقط هي التي يمكنها أن تثير العواطف، فتكوّن عملاً دراميا ناجحاً.
7. يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور، ولا يفضل أن تناقش فكرة فلسفية عميقة، بل يجب أن تكون بسيطةً تمس حياة الناس ومعيشتهم ومشكلاتهم وآلامهم وآمالهم.
8. يجب توخي الدقة وصحة المعلومات في الموضوعات المتصلة بالعلم والدين والأحداث التاريخيّة.
9. أن تتناسب الفكرة والموضوع مع حاسة السمع للراديو أو حاسة السمع والبصر للتلفزيون لتكون قابلة للإنتاج.
10. ضرورة التنوع في الأفكار والموضوعات.

مصادر أفكار وموضوعات الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة:

يوجد مصادر عديدة يعتمد عليها المؤلف لاستقاء واستلهام أفكار وموضوعات الأعمال الدراميّة، ومن أهمّ هذه المصادر:

1. مصادر أسطوريّة: مما تمّ تناقله من أساطير الشعوب.
2. مصادر تاريخيّة: موغلة في القدم أو حديثة نسبياً.
3. مصادر الأدب: الشعبيّ والموروث الثقافيّ للأمم.
4. مصادر دينيّة: من قصص وسير وردتْ في الكتب الدينيّة أو في سير الأنبياء والقديسين.
5. مصادر أدبيّة.
6. مصادر من الواقع المعاش والحياة اليومية للناس: (أدب قديم، وحديث، ومعاصر، محلي أو أجنبي).

الفكرة ورسم وتكوين الشخصيات:

يرى بعض الباحثين أهمية وضرورة وجود فكرةٍ لرواية العمل الدراميّ، بينما يرى الآخرون ضرورة اختيار شخصية تنسج حولها الأحداث، ومن الأفضل وجود فكرة للرواية مع شخصيات مرسومة جيداً، بشرط ألا تطغى فكرة الرواية على الشخصيات، ولا ينبغي أن يغرق الكاتب الجمهور بأفكارٍ فلسفيةٍ ترهق العمل الدراميّ، فيضطر عند رسم الشخصيات أن يضعها في مواقف تقول فيها الفكرة وتعيد تأكيدها، وبالتالي يجعل من الشخصيات كقطعٍ خشبيّة بلا روح، فيتحول العمل إلى قصةٍ جامدةٍ لا تمس الجانب الفكريّ أو العاطفيّ لدى الجمهور.

فالمؤلف المتمكن يشدد على الفكرة ليس بوصفها مقولة فلسفية جامدة يُطلقها الأبطال في بداية الأحداث أو نهايتها، وإنّما هي تيارٌ من المضامين المتحركة المتدفقة والمنتشرة بإتقان في جميع حلقات العمل الدراميّ، وهذه الفكرة يعلنها أبطال العمل أو يضمرونها، ويدركونها كهدفٍ أو لا يدركونها، يقفون معها أو يعلنون حرباً عليها.

فالفكرة تشبه كائناً كبيراً ينمو تدريجياً ويتشكل، ويتأثر بالظروف المحلية ليحدد مجمل حركته وامتداده، وبالمعنى نفسه فإنّ الفكرة ليست صفةً جاهزةً، بل إنّها في طور الاكتمال وتتجلى صورتها وتكوينها النهائي بوصفها تتحقق تدريجياً.

ويجب على المؤلف أن يترك للفكرة حرية أن تتوالد عنقودياً من غير عائقٍ، فإذا كان النص الدرامي بخمسة فصول يجب ألا تتحقق الفكرة من الفصل الأول، ويجب أن تتجزأ الفكرة إلى أربعة أو خمسة أجزاء, وهنا يجب أن تتغلغل الفكرة وتتشعب في كل مفاصل النص، حتى في الحركة الداخلية للأبطال وفي نقلاتهم الفعلية من مكانٍ إلى آخر، والفكرة في هذا المعنى طاقةٌ متحركةٌ ومتجليةٌ في كل مفاصل النص وعناصره، مثلما يتشربها النص في تكوينه العام.

تكرار الأفكار:

يرى (هيتون) أنّ الدراما يجب أن تقوم على فكرةٍ غير عادية تثير اهتماماً كبيراً، بينما ترى (مارجوري بولتون) أنّه لا يوجد في هذه الدنيا إلا عددٌ قليلٌ جداً من العقد الممكنة، وأنّ جميع الكتاب يلجؤون إلى إجراء تعديلاتٍ أو مزجٍ في موضوعٍ أو أكثر من الموضوعات.

معنى ذلك أنّه يمكن تكرار الموضوعات، ولكن المهم هو طريقة علاج هذه الموضوعات والأفكار.

مثال: فكرة وجود البطل في أكثر من مهنةٍ ضمن العمل الدراميّ، وكل مهنةٍ تجعله يحتك بأشخاصٍ مختلفين وأحداثٍ مختلفة.

مثال: فكرة عمل البطل كسائق تكسي وتعرضه للعديد من الركاب ومشاكله معهم، وانخراطه في مشاكلهم.

وقد تعالج الفكرة بأكثر من صورةٍ لتعطي أثراً وهدفاً أو وظيفةً مختلفة.

مثال: فتاة ترث فجأةً ثروة طائلة، ومن شروط حصولها على الميراث أن تصرف الأموال خلال فترةٍ محددةٍ.

البحث عن الأفكار:

يرى (سومرست موم) أحد كُتاب الدراما أنّ البحث عن الأفكار له ميزة هامة، فهو لم يشعر أبداً في يومٍ من الأيام أنّ رأسه خالٍ من الأفكار الجديدة والقصص، ولكن مشكلته أنّه لا يجد الوقت الكافي لكتابتها، طبعاً ليس كل الكُتاب مثل (سومرست)، فهناك من يجد صعوبةً في العثور على فكرةٍ جديدةٍ لقصةٍ دراميّة، والحل هنا أن تعرض فكرةٌ محفوظةٌ في الذاكرة من زاويةٍ جديدةٍ غير عادية، فبعض المؤلفين يتناولون أفكاراً قد تكون محفوظةً، حتى أنّ الجمهور يتوقع ما يمكن حدوثه:

مثال: رجل طاعن في السن يتزوج شابةً صغيرةً فتخونه.

مثال: الفقير طيب القلب يتمسك بالأخلاق والمبادئ، أما الغني فهو شريرٌ متسلطٌ قاسي القلب.

وهناك مؤلفون يلجؤون إلى أفكارٍ غريبةٍ غير تقليدية.

مثال: قصة علاء الدين والمصباح السحري.

إذاً الفكرة هي محصلة وخلاصة الرواية، ويمكن أن تحدد في جملةٍ واحدةٍ أو في سطرٍ واحدٍ، وأن تصاغ بوضوحٍ دون غموضٍ، إنّ الفكرة الأساسيّة الواضحة تساعد الكاتب على الوصول إلى هدفه المنشود لكي يحقق للرواية معناها وأهدافها، وحتى يستطيع أي إنسانٍ أن يفهمها بالطريقة نفسها التي يقصدها المؤلف.

نصائح أساسية للكاتب أو المؤلف عند إعداد الفكرة والموضوع:

1. عندما نتحدث عن موضوع سيناريو فإنّنا نتحدث عن (الحدث الدرامي) و(الشخصيّة)، فالحدث الدرامي هو ما يحدث، و(الشخصيّة) هي التي يحدث لها هذا الحدث الدرامي؛ لذلك يجب أن تُعرف الشخصية التي يتحدث عنها الفيلم، وهذا هو التفكير الأولي لعملية الكتابة.
2. لكل سيناريو فكرة وموضوع، ومن المهم أن تفرز فكرتك وتحولها إلى مشروع درامي محدد، وذلك سيكون نقطة البداية للسيناريو الذي ستكتبه.
3. لكل قصةٍ بداية ووسط ونهاية؛ لذلك لا بدّ من بداية تأسيسيّة ومواجهة وحل.
4. عندما تستطيع صوغ موضوعك في جملٍ تحليلية على أساس الحدث الدرامي، تكون الشخصيّة قد بدأت بالتوسع في عناصر الشكل والبناء.
5. إنّ فكرةً ما وردت في صحيفة، أو خبر تلفزيونيّ، أو حادثٍ ما ربما وقع لصديق يمكن أن تكون موضوعاً لفيلم أو تمثيلية أو مسلسلاً.
6. عندما تصبح قادراً على التعبير عن فكرتك بإيجازٍ وبلغة الحدث والشخصيّة، تقول: إنّ قصتي تدور حول هذا الشخص في هذا المكان وهو يقوم بفعل شيءٍ ما، عندها تكون قد تلمست الطريق في التحضير للسيناريو الذي تكتب.
7. كلما ازددت معرفةً تمكنت من تكوين الأفكار بشكلٍ أفضل، وعندما تستطيع تلخيص الفكرة في جملةٍ أو اثنتين فباستطاعتك أن تبدأ بحثك الأول، عندها حدد المكان الذي يجب أن تذهب إليه والأشخاص الذين يجب مقابلتهم لزيادة معرفتك.

   مثال: إذا كان مكان أحداث مسلسلك سجناً للأحداث المراهقين، يجب أن تقوم بزيارةٍ لأحد السجون المشابهة لتزداد معرفتك بالمكان الذي ستجري فيه أحداث العمل الدرامي.

   مثال: إذا كان بطل مسلسلك أو فيلمك شخص من ذوي الاحتياجات الخاصة، يجب أن تحتك بشخصٍ لديه الحالة نفسها لتعرف عنه أكثر.
8. البحث يمدك بالأفكار وبأحاسيس الناس وبتفاصيل عن الموقع والمواقف، مما يكسبك ثقةً كبيرةً للسيطرة على الموضوع.

9. اسألْ نفسك عن نوع القصة التي تكتبها، هل هي ذات فعل درامي قائم على المغامرات، أم تدور حول علاقات عاطفية؟ أم... إلخ، عندما تحدد نوع القصة تستطيع أن تتخيل الشخصيات كأنّها من لحمٍ ودمٍ وروحٍ.
10. حددْ حاجات الشخصيات في العمل الدرامي، ماذا تريد تلك الشخصيات؟ ما متطلباتها؟ ماذا تحتاج؟ ما دوافعها؟
11. إن الدراما بلا صراع لا حياة فيها؛ ولذلك من البداية ضع تصوراً عاماً وتفصيلياً عن الصراع الذي سيحدث في عملك الدرامي.

ثالثاً: ملخص العمل Synopsis/The outline

ملخص العمل هو ببساطةٍ عبارة عن بضعة أسطر عن المَشاهِد التي تؤلف القصة، وقد يُكتب الملخص على عدة أوراق.

أنواع الملخص:

1. الملخص الإنتاجيّ: يقرأه المنتج غالباً (3– 10) صفحات.
2. الملخص الموسع: قد يصل إلى 40 صفحة، وهذا يعود لتقدير الكاتب.

يُكتب الملخص في النهاية، أي بعد كتابة النص، ويوجِز أهمّ ما يوجد داخل العمل الدراميّ، وهو مجموعة أفكار تقدم للمخرج أو المنتج.

كتابة الملخص:

- يمكن أن نبدأ من زمان العمل.
- يمكن أن نبدأ من مكان العمل.
- يمكن أن نبدأ من الصراع والأحداث المهمّة في العمل.
- يمكن أن نبدأ بالشخصيات الأساسيّة في العمل الدراميّ.

خصائص الملخص وشروطه:

1. لا يُقرأ إلا من قبل الأشخاص المسؤولين عن كتابة النص وإنتاجه.
2. لا يطلع عليه الجمهور.
3. يُوضح طبيعة العمل.
4. يُوضح أهميّة العمل الفنيّة والتسويقيّة.
5. يوضح بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة المقدمة المنطقية للنص.
   مثال: المقدمة المنطقية لمسلسل ليالي الصالحية (تأدية الأمانة).
6. يُعتبر الملخص قصةً قصيرةً مكثفةً.

المراحل الضرورية للوصول إلى الملخص:

1. وضع فكرة العمل وتحديدها بدقةٍ.
2. القدرة على قراءة ورواية القصة كقصةٍ شعبيةٍ مبسطةٍ.
3. تحديد الموضوع الذي يجب العمل عليه، أي مضمون القصة الدرامية.
4. كتابة السيناريو.
5. كتابة الملخص.

مثال تدريبي:

ملخص القصة/ مسلسل الانتظار/

تدور أحداث هذه الرواية التلفزيونيّة المؤلفة من خمسة فصول، فتلقي الضوء على حالةٍ اجتماعيّةٍ معينةٍ في منطقة العشوائيات المحيطة بالعاصمة دمشق، حيث انتشرت حالات الفساد، والجريمة، والعنف، والبطالة.

تنشأ خلافات حادة بين البطل وزوجته نتيجة وجودهم في هذا الوسط الاجتماعيّ المتوتر، كما تخوض عدة شخصياتٍ رئيسيّة صراعاً مع أطرافٍ أخرى موجودة في هذه البيئة، وتلتقي

الشخصية الرئيسيّة مع إحدى الفتيات التي تنحرف إلى أفعالٍ غير أخلاقيّة، وتتفاعل عدة قصص من حب وصراع بين شخصيات موجودة في هذه البيئة التي تحتضن أسباب وافرة للعنف.

ماذا يحصل بعد ذلك؟

كيف تسير الأحداث الدرامية في هذه الرواية التلفزيونيّة والتي أسميناها (الانتظار)؟ هذا ما سنراه.

الشخصيات:

شخصيات أساسيّة:

1. عبود شاب طموح نشأ في دار اللقطاء، عصامي يعتمد على نفسه في تدبير أموره، يتنقل في أعمال متعددة حرة.
2. الصحفي هادئ مثقف يلجأ إليه أبناء الحي لحل مشاكلهم، فينشأ خلاف حاد مع زوجته بسبب الضغوط الاقتصاديّة والنفسيّة.

شخصيات أخرى:

1. زوجة الصحفي.
2. ابن الصحفي.
3. مجرم مهرب.
4. عامل بناء.
5. رجل مسن ولديه عدة بنات.
6. إضافة إلى عدد من الشخصيات الثانوية.

رابعاً: الشخصيات Characters

تعتبر الشخصيّة في العمل الدراميّ عنصراً أساسياً ومكوناً مهمّاً، ورسمها من أهم أعمال المؤلف، والشخصية هي الأساس الجوهري للسيناريو، إنّها القلب والروح والجهاز العصبي للقصة، فبعد بناء أو كشف فكرة القصة من المفروض أن يكون لهذه القصة أو الحادثة منفذ أو منجز، وتحتاج الفكرة عادةً إلى أكثر من شخصٍ واحدٍ، وبعض الأحيان يلزم القصة الكثير من الشخصيات لتنفيذ الفكرة، وهنا تقع على عاتق الكاتب مهمة كبيرة لبناء أو إيجاد شخصيات مقنعة ومثيرة وإنسانيّة تتعامل وتتحرك بشكلٍ متناسقٍ، ليعطي بعض الأهمية التي تتطلبها كل شخصيّةٍ.

ويرى بعض الخبراء أنّ الدراما الحديثة تعتبر الشخصيات المحرك الأساس للحدث، وهي التي تقرر الحبكة والحوار، كما أنّها من الينابيع التي تلهم الكاتب وتمده بعناصر العمل الدرامي وتحفزه على الكتابة.

فحين يفكر المؤلف بكتابة نصٍّ دراميّ، لا بدّ أن يفكر بالشخصيات الحاملة لسمات العالم الدراميّ الذي يدور في عقل هذا المؤلف.

ويجتهد المؤلف بجعل شخصياته واضحة الملامح والطباع والصفات، بمعنى أنّه يعطيها أبعاداً طبيعيّة واجتماعيّة ونفسيّة، والمسألة بحاجة إلى مهارة وحذق ودراية وحماس.

خلق الشخصية الدرامية:

يراقب المؤلف الشخصيات في الحياة التي يعيشها، سواء كانت قريبة منه أو بعيدة عنه، يرصدها ويسمعها وينتبه لها، ويحس بنوع من الاهتمام المتزايد لها، وقد يستقر في باله كتابة نص درامي حولها، فالشخصية الموجودة في الحياة ربما تكون واحدة من الشخصيات الدراميّة؛ لذلك يمعن المؤلف بكل ما يتعلق بخصائص الشخصيات الحياتية، ويجتهد في نزع هذه الشخصيات من الواقع، ويقوم بإعادة تشكيلها لتحمل صفات وملامح جديدة تناسب عمله الدرامي.

إذاً مهما تشابهت الشخصيات الدرامية مع الشخصيات الحياتية فهي تختلف عنها، وإنّ كل الذي تأخذه من الشخصية الحياتية هو ظروفها العامة والخارجية، باختصارٍ يأخذ المؤلف من الشخصية الحياتية شكلها، وبعدها الاجتماعيّ، وظرفها المحيط مكاناً وزماناً، أما فيما يتعلق بفاعلية الحياة الداخلية لها فإنّه لا يقترب من الشخصية الحياتية بقدر ما يتعلق بالشخصية الدرامية.

إنّ السبب الجوهري للاختلاف العام بين الشخصية في الدراما والشخصية في الحياة يعود إلى حقيقة أساسية تتعلق بفقدان الشخصية الدرامية لإنجازاتها الثابتة والمستقرة، وبحثها الدائم عن إنجازاتها التي قد لا تتحقق إلا بعد أن يقطع الحدث الدرامي شوطاً بعيداً؛ وبين فعل فقدان تكوين الشخصية ومحاولتها للاكتمال والإنجاز يكون الفعل أو الحدث الدرامي قد حقق غاياته وأهدافه.

هناك قاعدة متبعة عادةً في تأليف القصص تراعي أنّ العمل الدرامي يتوجه إلى جمهور عريض واسع يهتم بتصوير الشخصيات ورسمها؛ لأنّ القصة الدرامية التي تنشأ من شخصيةٍ ما تُعتبر عملاً فنياً جاذباً للجمهور.

ولكن هناك طريقةً ثانيةً تقول: بضرورة ابتداع القصة أولاً لتأتي الأحداث والمواقف الدرامية المعبرة منها.

وعلى ذلك فإنّ مسألة خلق الشخصية الدرامية وما يكتنفها من غموضٍ تختلف باختلاف المؤلفين وتجربتهم في الحياة، والكتابة الدرامية ومهما أطلق العنان لحرية الشخصية الدرامية، فإنّها محكومةٌ ومقرونةٌ بسعة المؤلف لها، وهذه الحرية لا تقف من غير إعطاء حريةٍ مماثلةٍ لكل

أبطال النص، حتى الشخصيات التي لا يَكِنُ لها المؤلف وداً، بل يقف في حقيقته ضدها تماماً، إلا أنّه يعاملها بوصفها طاقة محركة للأحداث، ويكسبها كامل الحقوق من أجل إبراز آمالها وتطلعاتها وكبواتها وانتصاراتها، وحتى الأبطال الثانويين يكون لهم نصيبٌ كبيرٌ ليعبّروا عن خلاصة أفكارهم وعواطفهم وأحاسيسهم.

ومن المفاهيم المتعلقة بالشخصية مفهوم التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية الحياتية، أي بين الأفراد الذين نراهم في الأعمال الدراميّة، والأفراد العاديين الذين نلقاهم في الحياة الاجتماعيّة.

من أين يحصل الكاتب على شخصياته؟

يجتهد الكاتب في الحصول على شخصياته من الواقع، ولا بدّ أن يكون فاهماً للواقع الذي حوله،

وذلك التكوين المادي الملموس يأتي من التجارب الشخصية للكاتب، ومعظم الكُتاب يأتون بشخصياتهم في معظم أعمالهم الدراميّة من تجاربهم الشخصيّة.

رسم وتوصيف الشخصيات بالعمل الدراميّ:

يُطلق مصطلح "رسم" أو "توصيف" على مختلف العناصر التي تعرّف شخصيات العمل الدراميّ، سواء كانت الصفات الجسديّة أو على المستوى الاجتماعيّ أو الدين أو لون البشرة، أو السلوك تجاه محيطها وأهوائها ورغباتها، أو طريقة كلامها أو لبسها، أو تنقلها، أي باختصار كل ما يجعل منها كائناً متميزاً.

مراحل رسم الشخصيات:

هناك ثلاث مراحل أساسيّة لرسم الشخصيات وهي:

مرحلة القيم:

خط القيم هو الخط الذي يسلكه الكاتب في رسم الشخصيات، ومن خلال هذه القيم يحدث التناقض بين الشخصيات، فشخصية تتبنى قيماً معينة، بينما شخصية أخرى تعارض هذه القيم.

إنّ معرفة القيم لا تستلزم أن نحيط الشخصية بكل القيم، فصفات الشخصية تتضح من خلال مواقفها، وعندما يظهر تناقض في القيم تتحرك الشخصية للقيام بفعلٍ ما لحسم هذا التناقض.

مرحلة السمات:

السمات هي الملامح التي تميز شخصيةٍ ما عن باقي الناس، مثل الكرم والتسامح... إلخ، وتتبلور هذه الملامح من خلال المواقف التي توضع بها الشخصية، وعموماً عندما يدرس الكاتب القيم الإنسانيّة الخاصة بكل شخصيةٍ، ويضيف إليها السمات والملامح يمكن أن يصل إلى كمية كبيرةٍ من البيانات والسمات.

مرحلة الأسلوب:

هي المرحلة الثالثة بعد تحديد القيم والسمات، ويشمل ذلك أسلوب اللبس، والكلام، والانفعال في موقفٍ معينٍ.

إنّ كمية المعلومات التي يُعرضها الكاتب عن الشخصية هي التي تدخل في نفس الجمهور، ومن خلال معرفة الشخصية يستطيع الجمهور أن ينفعل مع الشخصية ويحبها.

ومن الأسباب التي ترسخ صورة الشخصية عند الجمهور تكرار سمات الشخصيات حتى تنطبع في ذهن الجمهور، وتعرف هذه العملية بعملية لصق الصفة.

وتعبر الشخصية عن نفسها في العمل الدرامي؛ لذلك من الضروري أن يكون هذا التعبير واضحاً كاشفاً للجمهور عن كافة أبعاد الشخصية، ويتمّ الكشف عن الشخصية من خلال أقوالها وتصرفاتها التي يجب أن تكون مطابقة لصفاتها الجسمانيّة والنفسيّة والبيئة الاجتماعيّة.

وهناك أنواعٌ عديدةٌ من الشخصيات، فمنها البسيطة والمركبة والمسطحة، وهناك الرئيسيّة والثانوية... إلخ، وبمجرد قيام الكاتب بابتداع شخصياته الدراميّة يتجه لجعل هذه الشخصيات واضحة للجمهور، ويستطيع الكاتب أن يفعل ذلك بعدة طرق منها:

1. أن يكتب مذكرات أو توجيهات على الورق للمخرج والمنتج، يوضح فيها المعالم الرئيسيّة للشخصية، مع توصيات باختيار ممثلين معينين لهذه الأدوار.
2. أن يجعل شخصيات العمل الدرامي تحدث بعضها البعض ا في الحوار بما يوضحها.
3. أن تتحدث الشخصيّة عن نفسها عن طريق الأفعال التي تصدر عن الشخصيّة واستجابتها للأحداث.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الكيفية التي تتحدث بها الشخصية، وهي تتضمن نبرات الصوت، وطريقة الأداء وسرعته، والعبارات المميزة التي تنفرد بها، والتعبيرات الخاصة التي تُعطى لها.

الأبعاد الرئيسيّة للشخصيات:

تُعرف الشخصيات في الأعمال الدراميّة بأنّ لها أبعاداً يمكن حصرها في ثلاثة:

البعد الجسمانيّ (الجسديّ) (الفيزيولوجيّ):

ويشمل هذا البعد العناصر التالية:

1. الجنس (النوع): ذكر أو أنثى.
2. السن (العمر).
3. العيوب (الإعاقة أو الأمراض).
4. الطول والوزن.
5. لون الشعر والعينين والجلد.
6. الهيئة والوضع.
7. الهيئة (نظيف– قذر)... إلخ.

إنّ أول ما يعرفه الجمهور عن الشخصية الدرامية ملامحها الجسديّة، وليس من المفيد الإغراق في وصف أدق الملامح الجسديّة للشخصيات الدراميّة بما يزيد عن ملامحها العامة: الجنس، العمر التقريبي، لون الشعر، والعينين، والجلد، طريقة ارتداء الملابس؛ وإذ كان للشخصية علامات فارقة (وشم، ندوب... إلخ)، فمن الضروري تحديدها.

ولا شكّ أنّ قيام الكاتب بالوصف الجسديّ للشخصية هامٌّ، ولكن قد يكون للمخرج رؤية أخرى لا تتفق مع رؤية الكاتب، وقد يقرر اختيار ممثل لا تُعبر ملامحه عن الشخصية المرسومة جسدياً من قبل الكاتب، وبذلك يستطيع المخرج إعادة رسمها من جديدٍ إذا لم تقنعه مبررات الكاتب للملامح الجسديّة التي رسمها.

حقيقةً إنّ رسم الشخصيات ببعدها الجسديّ قد يكون بالغ الأهمية أحياناً، فالبشرة السوداء لمحامي يدافع عن قضيةٍ عنصريةٍ لها مدلولها.

ويمكن للدمامة أن تكون ملمحاً جسدياً أساسياً ومحركاً ممتازاً للدراما، والإعاقات بدورها عناصر جسدية قوية تُستخدم لبناء الملامح الجسديّة للشخصيات، وهنا من المثير أن ترسم الشخصية الرئيسيّة أو إحدى الشخصيات بإعاقةٍ جسديةٍ، لكنّ الخطر في أن يقع العمل الدرامي في خلق شخصيات شديدة المنطقية، وهكذا يتطلب الأمر أن يتمتع كاتب السيناريو بالموهبة والحساسية اللازمتين لخلق شخصيات تتمتع بحيويةٍ تتجاوز مجرد حالتها الجسديّة.

ويتطلب خلق هذه الشخصيات المعوقة من كاتب السيناريو أن يقوم بما يلزم من هذه الأبحاث مستعيناً بالجمعيات التي تُعنى بالمعوقين مثلاً، أو بالتواصل مع أشخاصٍ أصابتهم الإعاقة مباشرة.

البعد الاجتماعيّ والعائليّ:

ويشمل هذا البعد على العناصر التالية:

1. الطبقة: فقيرة، متوسطة، غنية.
2. العمل، نوعه، دخله، ظروف العمل.
3. التعليم، نوعه، درجته.
4. الدين.
5. الجنسيّة.
6. المكانة الاجتماعيّة.
7. السلوكيات والهوايات.
8. الحياة المنزلية.

عندما ترسم شخصية وتوصف، من الضروري معرفة أصولها الاجتماعيّة والعائليّة، هل تنحدر من بلدةٍ ريفيّةٍ، أم حاضرةٍ صناعيّةٍ؟.

البعد النفسيّ (السكولوجيّ):

ويشمل على العناصر التالية:

1. المعايير الأخلاقيّة.
2. الطموح والأهداف الشخصيّة.
3. المزاج والطبع، حاد الطبع، سريع الغضب، سلس، متشائم.
4. الميول في الحياة مستسلم، مكافح.
5. العقد النفسيّة ومخاوفه.
6. الأهداف الشخصيّة والأطماع.
7. نمط شخصيته: انبساطيّ، انطوائيّ، وسط بين الحالتين.
8. سجاياه، تفكيره، حكمه على الأشياء، ذوقه، اتزانه.

ونذكر فيما يلي أكثر الصفات استخداماً في الأعمال الدراميّة: (الخجول، النزق، الحنون، المتردد، الفاسق، الفاسد، المثالي، المتمرد على السلطة، المثالي، المنغلق الذهن، الغيور، الحسود، العنيف، خفيف الظل، الحاقد، الأخرق، المغفل، الخبيث، الطيب، الشجاع، القوي، الضعيف، الوصولي، اللعوب، كثير الشك، سريع البديهة، البليد، الطموح، الكسول، الصادق، الكاذب الدؤوب، النشيط، العاطفي، الشهواني، السادي، المعقد).

طرق خلق الشخصيات:

هناك عدة طرق للوصول إلى خلق الشخصيات وكلها جيدة، ويوضح المخطط في الشكل المبين كيفية اختيار ما يُريد المؤلف استخدامه، ولا يريده في تطوير الشخصية.

يجب أن يُقدم المؤلف على تكوين الشخصيات الرئيسة لعمله، وبعد ذلك يفصل مكونات هذه الشخصية إلى صنفين داخلية وخارجية، فالحياة الداخلية للشخصية تبدأ من الميلاد حتى لحظة البدء بالعمل الدراميّ، هذه هي العملية التي تكون الشخصيّة؛ أما الحياة الخارجية فتبدأ منذ لحظة بدء العمل الدراميّ وحتى الوصول إلى نهايته، وهي العملية التي تكشف الشخصية.

لنبدأ بالحياة الداخلية: هل هذه الشخصية ذكر أم أنثى؟ إذا كانت ذكراً كم عمره عند بدء القصة؟ أين يعيش؟ هل له أخوة؟ هل هو سعيد؟ كيف علاقته مع أسرته؟ هل هو ودود أو عدواني، أو انبساطي أو انطوائي؟ هل هو متزوج؟ كيف علاقته بزوجته؟... إلخ.

وفي الوقت الذي نؤسس فيه للصورة الداخلية للشخصية أي السيرة الذاتية، يجب أن ينتقل المؤلف إلى الجزء الخارجي للقصة الذي يكشف عرض العمل الدرامي من بدايته حتى نهايته.

أسماء الشخصيات الدراميّة:

لا بدّ من التعرف على أسماء الشخصيات في الدراما، وكذلك الصلة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض، وقد يُخفي المؤلف الاسم، ولا يذكره طوال العمل، في حالات أخرى منها:

أن تكون الشخصية ثانوية.

شخصية غريبة جاءت لتنقل خبراً كاذباً أو صادقاً، ورأى المؤلف أنّ إخفاء اسمها سيثير الغموض والتشويق، ومن جهةٍ أخرى يشتت الجمهور من زحمة الأسماء، ومن المفضل أن يطلق على الشخصية اسماً واحداً وصفةً واحدةً، مثلاً أن يطلق على إحدى الشخصيات: الأب، العم، الزوج، الدكتور...).

وعند ذكر الأسماء يفضل عدم ذكر الأسماء الثلاثيّة، وعدم ذكر أرقام التليفونات، وأرقام البيوت، وأسماء الشوارع، وأرقام السيارات، وأرقام القضايا المنظورة أمام المحاكم.

قواعد يجب مراعاتها عند رسم الشخصيات:

يجب على المؤلف والكاتب الدراميّ أن يراعي عدة اعتباراتٍ في رسمه للشخصيات الدراميّة منها:

1. الحرص على التماثل مع الواقع، والمقصود بذلك أن يتطابق سلوك الشخصية المرسومة مع سلوكها المألوف في واقع الحياة حتى لا تأتي غريبة على إحساس المتلقي, أو أن يشعر أنّها غير حقيقية، ويجب أن يشعر الكاتب جمهوره أنّ الشخصية الدراميّة من لحمٍ ودمٍ وتتجاوب مع المثيرات والأحداث التي تواجهها.
2. أن يُظهر الكاتب علاقة الشخصية بالبيئة أو علاقتها بشخصياتٍ أخرى، فللدراما مصدران، الأول هو علاقة الإنسان بالوسط المحيط به، والثاني هو علاقة الإنسان بالإنسان.
3. لا بدّ أن تكون الشخصيات شديدة الوضوح في ذهن الكاتب فهو يتخيلها، ثمّ يخلقها، ثمّ يتركها تفعل ما تشاء.
4. أن يجتهد كاتب الدراما في خلق التجاوب العاطفي مع الشخصية، وهنا يجب على الكاتب أن يجعل شخصيته الرئيسيّة محببة لدى الجمهور، بحيث يتعاطف الجمهور مع موقفها، وأحلامها، وأهدافها، ويتفاعل معها، ويناصرها في نهوضها وسقوطها وفي نجاحها وفي إخفاقها
5. إبراز دور الشخصية وحجمها في بداية العمل.
6. تحديد عدد الشخصيات وفقاً للاحتياج الفعلي للعمل الدراميّ ومراعاة خصوصية الوسيلة الإعلاميّة.
7. أن يستبعد الكاتب كل الشخصيات التي يمكن الاستغناء عنها.
8. تحديد الوقت المناسب لوجود الشخصية (خروجها، ودخولها) أو وجودها في زمنٍ أو مكانٍ معينٍ.
9. أن يذكر الجمهور دائماً بشخصيات العمل حتى يبقى الجمهور متشوقاً للعمل الدراميّ ومرتبطاً به.
10. من الأفضل اختيار أسماء مألوفة سهلة للشخصيات حتى يمكن تذكرها.
11. أن يوضح الصراع الذي تقوم به الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

12. أن يخلق الكاتب شخصيات قابلة للتغيير والنمو والتطور، وشخصيات متعددة الأبعاد قادرة على تحريك العمل الدراميّ.

الخلاصة

هناك مجموعةٌ من العناصر الأساسيّة لا بدّ من توافرها في أي عملٍ دراميّ، أولاً الفكرة، وهي المادة الأساسيّة للرواية، وتشكل العمق المستقر في النص الدراميّ، وهي بمناسبة اللؤلؤة الدفينة في أعماق البحر، ويجب أن تحمل الفكرة قيمةً إنسانيةً تهمّ الناس، وأن تكون جديدةً وصادقةً، وأن تسعى لإثارة عواطف الجمهور، ويوجد مصادر عديدة للأفكار الدراميّة منها الأساطير والمصادر التاريخيّة والأدب الشعبيّ والمصادر الدينيّة والواقع المعاش.

كما يجب أن يقوم الكاتب بإعداد ملخص العمل الذي يتكون من عدة سطورٍ، يوجز فيها أهمّ ما يرد داخل العمل الدراميّ.

ومن العناصر الهامة جداً في العمل الدرامي الشخصيات، وهي المحرك الأساسيّ للأحداث الدراميّة، ويحصل الكاتب هنا على شخصياته بشكلٍ أساسي من مشاهداته في الحياة، وتمر مراحل رسم الشخصيات بثلاث مراحل: مرحلة القيم، ومرحلة السمات، ومرحلة الأسلوب، كما يجتهد الكاتب برسم أبعاد الشخصيات ليشمل البعد الإنسانيّ، والبعد الاجتماعيّ والبعد النفسيّ، ومن أهم شروط وقواعد رسم الشخصيات، التماثل مع الواقع، وإظهار علاقة الشخصية بالبيئة، وخلق التجاوب العاطفيّ مع الشخصية وإظهار علاقة الشخصيّة وحجمها في العمل.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة:

1. يفضل عند اختيار الفكرة:

A. الاهتمام بالموضوعات التي انتهت إلى قرارات.

B. تناول موضوعات انتهى النقاش حولها.

C. تناول الموضوعات التي ليس فيها صراع وعنف.

D. كل ما ذكر صحيح.

E. كل ماذكر خطأ.

الإجابة الصحيحة: E. كل ما ذكر خطأ

2. من مصادر أفكار وموضوعات الدراما:

A. مصادر الأسطوريّة.

B. مصادر الأدب الشعبي.

C. مصادر التاريخيّة.

D. مصادر الدينيّة.

E. كل ماذكر صحيح.

الإجابة الصحيحة: E. كل ماذكر صحيح.

3. ملخص العمل هو مجموعة أفكار تقدم لِـ:

A. الممثل.

B. المنتج.

C. المخرج.

D. المنتج والمخرج.

E. الممثل والمخرج.

الإجابة الصحيحة: D. المنتج والمخرج.

4. آخر مراحل رسم الشخصيات:

A. مرحلة القيم.

B. مرحلة السمات.

C. مرحلة السلوك.

الإجابة الصحيحة: C. مرحلة السلوك.

5. الطبقة والتعليم والحياة المنزلية تدخل ضمن رسم البعد:

A. الجسمانيّ للشخصيّة.

B. الاجتماعيّ للشخصيّة.

C. النفسيّ للشخصيّة.

الإجابة الصحيحة: B. الاجتماعيّ للشخصيّة.

ثانياً: قم باقتراح فكرة لعملٍ دراميّ مستقاة من إحدى القصص التي يسردها الأجداد لأحفادهم بعد إجراء تعديلٍ على مسار القصة (ليلى والذئب، علاء الدين والمصباح السحري... إلخ).

ثالثاً: قم بصياغة ملخص مكون من صفحتين لفكرة العمل التي تدربت عليها في السؤال السابق، وحدد فيها المعطيات التي توضح للمنتج والمخرج طبيعة العمل الدراميّ المقترح.

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبدالعزيز. (1997). الدراما في الإذاعة والتفزيون. القاهرة. دار الفجر.
2. الجمل، سمير. (1997). فن الأدب التلفزيونيّ. المينيا. دار الهدى للنشر.
3. بار، كوني. (أحمد الخضري، مترجم). التمثيل للسينما والتلفزيون. (1993). القاهرة. المكتبة المصرية للكتاب.
4. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
5. دافيد، جورج. الكتابة السينمائيّة على الطريقة الأمريكيّة. دراسة مقارنة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
6. دياب، عبدو. (د. ت). التأليف الدراميّ. القاهرة. د. ن.
7. دانسيجر، كين. (محمد غلام الخضر، مترجم). (2013). فكرة المخرج. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
8. رضا، عدلي. البناء الدراميّ في الراديو والتفزيون. (2002). القاهرة. درا الفكر العربيّ.
9. الريس، زياد. (2004). المسرح والسينما في الوطن العربيّ. دمشق. جامعة دمشق نوط غير منشورة.
10. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2008). النصوص الدراميّة السينمائيّة والتلفزيونيّة والمسرحيّة. دمشق. المكتبة الإعلاميّة.
11. شقير، بارعة، الحاج، كمال. (2005). الإخراج الإذاعيّ والتلفزيونيّ. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
12. طحان، ضياء. (2000). الدراما البرامجيّة نماذج البرامج وموضوعات تلفزيونيّة. القاهرة. مكتبة مدبولي.
13. فيلد، سيد. (أحمد الجمل، مترجم). (1991). لغة السيناريو من الفكر إلى الشاشة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

14. القاسمي، أحمد. جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائيّة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

15. كالاس، كريستينا. (إياد دك الباب، مترجم). (2013). كتابة النص السينمائيّ الإبداعيّة في فهم البيئة العاطفيّة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

16. كوريغان، تيموثي. (محمد منير الأصبحي، مترجم). (2013). دليل موجز للكتابة عن الفيلم. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

17. هاردينغ.ت. س. (أديب خضور، مترجم). (2006). الكتابة الإذاعيّة. دمشق. المكتبة الإعلاميّة.

18. هارو، فرانك. (رانيا قرداحي، مترجم). (2913). فن كتابة السيناريو. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

الوحدة الرابعة

عناصر العمل الدراميّ (2)

نستكمل في هذه الوحدة الجزء الثاني من عناصر العمل الدراميّ، وقد تناولنا في الوحدة السابقة الفكرة، والملخص، والشخصيات.

أولاً: الحوار

مفهوم الحوار

يعتبر الحوار وسيلةً أساسيةً من وسائل التعبير التي تنقل الأفكار في الأعمال الفنية ذات القيمة الاجتماعيّة والنفسيّة، والمؤلف الدراميّ يتعامل مع الحوار المشكل من الكلمات الملائمة والمعبرة والقادرة على تشكيل الصورة من خلال عمليات الترابط والتقاط

تُبلور الصياغة اللغوية لحوار النص درجة وعمق ثقافة المؤلف، وإنّ شفافية الحوار وقدرته في التعبير واكتنازه للصورة الدرامية يخضع للمعنى المراد إيصاله، بل إنّ طبيعة الكلمة وحروفها وتأثيرها وقيمها تسهم في خلق الإحساس الجميل لدى متلقيها، فالكلمة تكون في موضعها تماماً، حيث يصعب إبدالها بغيرها مثلما يصعب حذفها، فهي تشبه حبات المسبحة، فكل حبةٍ تجاور حبةً أخرى ومرتبطة بالفعل والحدث، فالحوار الدراميّ يعبر عن طاقة قوية مرتبطة ومتفاعلة مع اللغة بوصف الحوار جزء من اللغة الشاملة، والتي تعبر عن كل ما يعتمل في نفوس الأبطال، وفعل الكلمة يتوازى مع فعل الحركة.

يشكل الحوار العصب الأساسي في النص، وإن كانت بعض النصوص لا تشدد عليه، بل وتلغيه كشكل قائم وتبقى اللغة غير اللفظية، ويتجسد ذلك في عروض الباتوميم، فالجسد وتكويناته وسهولة الحركة الجسدية وانتقالاته تشكل هرماً لغوياً مكثفاً وموجزاً ومعبراً.

ويبقى الحوار سواء كان إذاعياً أو تلفزيونياً أو سينمائياً أو مسرحياً يعبر عن مشاعر وأفكار وتطلعات الشخصيات في الجدال الحواري العارم والجارف، وقد يقوم المؤلف بوصف وسرد الأحداث، والأبطال يقعون خارج ما يجري الآن في حدث النص، أو يرصع المؤلف حواره بمقولات فلسفية يعبر فيها الأبطال عن تجلياتهم وأحلامهم، أو يتذكرون ماضيهم القريب أو البعيد.

تتجلى خاصية الحوار في حيويته وإذابته للعناصر الدراميّة الأخرى فيه، وفي الوقت نفسه يتقدم بالأحداث والأبطال وصولاً إلى النهاية، ومن هنا يأتي اختلاف المحادثة اليومية العابرة أو المحاورات العلمية والفلسفية وغيرها عن الحوار الدراميّ، ويعد جوهر الاختلاف أنّ الحوار الدراميّ يدفع إلى الاصطدام مباشرةً، ويقود النار التي ينبغي أن تستعر حتى تتحول إلى طريق تكوي شخصيات النص بنارها، ويُحدث الحوار انعطافاً في مصير الأبطال، فكل كلمة في الحوار إنّما تجر كلمة أخرى بدورها، وتستمر هذه العملية على هذا النحو حتى يتم جرف الشخصيات والأفكار والمشاعر والأحاسيس إلى اتجاهٍ آخر، وتنتهي حياة الأبطال بالموت وتلقي العقوبة، أو تغيير دفة الحياة ووجهتها عنهم.

تتمركز دramية الحوار بخلق مصائر وظروف جديدة للأبطال، وقد يعرف بعض الأبطال ما ينتظرهم من مصيرٍ مثل الموت، لكنّهم ينجرفون ويندفعون مثلما يخططون لإنزال العقاب الصارم بالأبطال المناوئين لهم، إنّ ذلك يعبر عنه من خلال الحوار أو الأفعال الحركية الأخرى التي تشكل سلوكاً لهم.

وقد يتبع المؤلف أكثر من صيغةٍ في الحوار الدراميّ، مثل الوصف والسرد والحوار الداخلي (المونولوج)، فضلاً عن صيغة الجدال والحوار العام والعاصف، ويكشف الحوار عن الصيغ والأسلوب، ونوعية التعامل مع التكوين المعماري للمكان والزمان، ويجسد العالم المستقر في الخيال ويحيله إلى عالمٍ ملموسٍ قابل للإدراك الحسيّ؛ لذا فإنّ خيال المؤلف وفطنته وسعة وثراء لغته ستسكب حتماً في الحوار الدراميّ الذي يكتبه.

خصائص الحوار الجيد في العمل الدرامي:

1. يقوم بدورٍ فعالٍ في تصوير فكرة التمثلية وإبراز أحداثها.
2. يكشف عن الشخصيات وأبعادها وأدوارها.
3. يوضح للجمهور حدود الزمان والمكان توضيحاً لا لِبس فيه.
4. يجذب آذان المستمعين والمشاهدين للمتابعة.
5. الحوار الدراميّ الجيد هو الذي يجعل المعاني الكثيرة في كلماتٍ قليلةٍ، ويساعد الجمهور على معرفة ماذا تريد أن تقول التمثلية الإذاعيّة أو التلفزيونيّة.
6. الحوار أهم وسيلة لنقل الأحاسيس والانفعالات، ودفع الأحداث في العمل الدراميّ إلى نقطة الذروة.
7. يعتمد العمل الدراميّ وخصوصاً الإذاعيّ على الحوار، وليس أمام العمل الدراميّ وسيلة أفضل للتعبير أكثر من الحوار، فكل ما يدور في صدور الشخصيات تجاه الآخرين أو تجاه أنفسهم، أو ما تقوم به من حركات في عباراتٍ منطوقة يعد حواراً.
8. الحوار الجيد هو الذي ينبع من صميم الشخصيات والأحداث بشكلٍ طبيعيّ لا افتعال فيه، وينبغي أن يكون الحوار في التمثيليّة قصيراً، فلا يستغرق أكثر من بضع ثواني في إلقاء الجملة الحواريّة.
9. ينبغي أن يكون الحوار متماشياً مع أنواع العمل الدراميّ، فلا شكّ أنّ الحوار الذي يتناول موضوعا فكاهياً أو عاطفياً يختلف عن الحوار في التمثيليّة التي تتناول عملاً جاداً.
10. يجب أن يتناسب الحوار مع طبيعة الشخصيات, فالشخصيات المعقدة تحتاج إلى ما يناسبها من الحوار.
11. استخدام لغة سليمة يمكن للجمهور أن يفهمها ويستوعبها، وهناك وجهات نظر بالنسبة لاختيار المستوى اللغوي المناسب للدراما، فمن المهتمين من يرى أن تقدم كل الأعمال الدرامية باللغة العربية الفصحى البسيطة البعيدة عن التراكيب والألفاظ المركبة والصعبة، بينما يرى آخرون أنّ الأعمال الاجتماعيّة من الأفضل أن تكون بالعامية وبعيداً عن استخدام الألفاظ والتعابير المبتذلة التي تُؤثر على الذوق العام، أما الأعمال الأدبيّة أو التاريخيّة أو الدينيّة أو التي تتناول مواقف رسمية كالمرافعات في المحاكم فعلى الكاتب

استخدام اللغة الفصحى نظراً لمكانة الدين وقداسته وأهمية التاريخ واحترام القانون في وجدان الشعوب.

12. يجب أن يكون الحوار الدراميّ نابعاً من أشخاصٍ يماثلون تماماً نظائرهم في الواقع، ويجب أن يعكس الحوار أبعاد كل شخصية، وأن يساهم في شرح المواقف، وأن يوضح الأفكار الأساسيّة.

وفي كل الأحوال فإنّ الحوار يكشف رهافة المؤلف وسعة ثقافته، مثلما يكشف عن خبرته ومرانه في الكتابة الدراميّة.

أهداف الحوار في العمل الدراميّ:

1. الإعلان عن الشخصيّة: إنّ ذكر اسم الشخصية في بداية العمل مرتين على الأقل يساعد الجمهور المتلقي على التعرف على الشخصيات، ومن الأفضل عدم تكرار أسماء الشخصيات خلال العمل الدراميّ بكثرةٍ؛ لأنّ التكرار يضجر المتلقي.

2. إظهار العواطف: فمن الممكن بكلمةٍ واحدةٍ أن تُظهر الإحساس والشعور الداخلي للشخصيّة.
3. تحريك القصة نحو الأمام: فأحد أفضل الطرق لتحريك القصة هو الحوار؛ لأنّه بكلمةٍ واحدةٍ يمكن أن نتخطى الوقت وندفع الأحداث بسرعةٍ.
4. التزويد بالمعلومات: يستعمل الحوار أيضاً لتزويد المتلقي بالمعلومات خلال حوار الشخصيات فيما بينها.
5. التحضير للتالي: يمكن أن يأخذ الحوار مكان المشهد بعض الأحيان بأن يجهز لما سيأتي لاحقاً، ويربط الأحداث فيما بينها دون أن يكون هناك فجوةٌ بين الأحداث.
6. تلخيص القصة: بمعنى آخر يحل الحوار مكان المَشاهد التي نستطيع إظهارها لسببين محتملين: أولاً لأنّها هامشيةٌ، وثانياً ربما لضيق الوقت، وفي هذه الأحوال يُستعمل الحوار بطريقةٍ ذكيةٍ لتقصير الأحداث وتجنب التكرار.
7. تحقيق المتعة.
8. إقناع المتلقي بوجهات نظر الشخصيات.

ثانياً: الحبكة أو العقدة Plot

يضع (أرسطو) الحبكة في مقدمة العناصر التي تكوّن الدراما؛ لأنّ الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسيّ للفعل، فالحبكة هي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها أن تكشف الشخصيات عن نفسها وعن أفكارها.

والحبكة طريقةٌ يسرد بها الكاتب قصةً، وهي عبارة عن ترتيب للأحداث في تسلسلٍ منطقي للوصول إلى الحدث الدراميّ الأساسيّ في التعقيدات المتنامية بين الشخصيات أو المجموعات والقوى الأخرى التي تواجهها، بما يخلق الصراع الذي ينتج عن سلسلةٍ من الأزمات، بحيث تؤدي كل أزمةٍ إلى مزيدٍ من التعقيدات التي تصب في الصراع الرئيسيّ.

يعد بناء الحبكة من العناصر الرئيسيّة في البناء الدراميّ، ولضمان قوة الرواية يجب أن تكون الحبكة قويةً، فضعف الحبكة يُؤثر على البناء الكلي للرواية، والحبكة القوية تحافظ على اهتمام الجمهور أثناء عرض الرواية، كذلك فالشخصيات المرسومة جيداً تساعد على تذكر الرواية فيما بعد، والحبكة الجيدة يجب أن تكون قويةً تربط بين الأحداث، ويجب أن تكون مقنعةً وعلى مستوى جيد من ناحية البناء السليم، وأن تتضمن القيم التي تهمّ الجمهور.

التصميم الأساسي للحبكة:

يجب أن يُراعى في تصميم الحبكة العناصر التالية:

المشهد الافتتاحي:

لا بدّ أن تبدأ الرواية بشخصيةٍ تقع في مشكلةٍ، فتضمن الصراع الذي سيتركز فيه حدث الرواية الرئيسيّ، ويُراعى في المشهد الافتتاحي الوضوح، وجذب الانتباه، وتصعيد الصراع وتعميقه حتى يصل إلى الأزمة الأخيرة، بحيث يصل الحدث إلى أوجه، ثمّ يأتي الحل، فيقوم الحل بوصف ماذا حدث نتيجة للقرار أو الصراع الأخير.

ولعل أول سؤال يراود ذهن الكاتب عندما يبدأ كتابة قصة هو أين أبدأ؟

إن افتتاحية العمل الدراميّ شيءٌ أساسي جداً، وهي تقع في الصفحات الأولى من السيناريو، ولا يجب أن تزيد عن صفحتين أو ثلاث بالكثير، ويمكن أن تستعمل هذه الصفحات الأولى بطريقةٍ شيقةٍ جداً، بهدف جر المشاهد أو المستمع إلى القصة وجعله يتساءل ويحتار، وتكون الافتتاحية في تفكيره نوعاً من الفضول أو الاهتمام بالقصة منذ بدايتها، هذا ما يعطي العمل الدراميّ قيمةً روائيةً ترضي المشاهد أو المستمع.

طرق افتتاح العمل الدراميّ.

1. **افتتاحية الانفجار:** يشد هذا النوع المشاهد أو المستمع، ويبدأ بفعلٍ رهيبٍ صادمٍ للجمهور.

   مثال: أب ينتظر ولادة ابنه خارج غرفة العمليات، وبعد قدوم المولود الجديد يقوم الأب بخنقه.

2. **افتتاحية البناء:** تدخل هذه الافتتاحية القصة ببطء، وهي مرحلة تعريف المُشاهد على الموضوع والشخصيات، ومعظم الأفلام تبدأ بهذا النوع من الافتتاحيات.

3. **الافتتاحيات البطيئة:** هذا النوع بطيءٌ جداً، ويسير بخطى بطيئة بهدف ربط المتلقي مع الرواية وشخصياتها، وهذا النوع غير مستحب للجمهور والنقاد.

التعريف بالشخصيات:

من غير المعقول أن ينسجم الجمهور مع شخصياتٍ لا يعرفها ولهذا أول ما يكتبه الكاتب في العمل الدرامي، وأول ما يهتمّ به هو تقديم الشخصيات الرئيسيّة إلى المشاهد حتى يستطيع التفاعل مع شخصيات العمل، وخصوصاً البطل فلا أحد يشعر أو يحس بإنسانٍ لا يعرفه.

ويمكن أن يأخذ التعريف حوالي عشر صفحات، ويفضل ألا يزيد عن اثنتي عشرة صفحة لتقديم الشخصيات الرئيسيّة في العمل الدراميّ، ومن الأفضل أن يذكر اسم البطل والشخصيات الرئيسيّة الأخرى على الأقل مرتين في الصفحات العشر.

الشرارة:

من المفروض أن تقع الشرارة عادةً بعد التعرف على البطل والشخصيات الرئيسيّة في الفيلم، ونعني التعرف عليهم من الداخل بالإضافة إلى حياتهم وبيئتهم، وبعد إنجاز القسم من العمل الدراميّ نبدأ بخلق الشرارة، أي أنّ الشرارة يجب أن تكون بين الصفحة العاشرة والخامسة عشرة في الفيلم، أي 10-15 دقيقة كحدٍ أقصى، ويمكن أن تكون في الحلقة الثانية أو الثالثة من المسلسل (30) حلقة كحدٍ أقصى، والشرارة هي النقطة أو الحدث الذي سوف يشعل المشاكل ويبدأ بتحريك كل شيءٍ في العمل نحو النقاط الأخرى، بمعنى آخر نقطة انطلاق المشاكل التي سوف يواجهها البطل وجميع الشخصيات المعنية بالقصة أو الفيلم أو المسلسل.

نقطة القصة الأولى (الانطلاقة):

بعد أن تنطلق الشرارة في المشاهد الأولى تبدأ رحلة البطل نحو الأحداث التي ستواجهه، أو التي سوف يخلقها بنفسه، وليس بالضرورة أن يكون البطل على علمٍ أو علاقةٍ مباشرة بالشرارة، وتبدأ الأحداث بالتبلور حيث تتوضّح الصورة للجمهور.

نقطة القصة الوسطى:

هذه النقطة لا تقل أهميةً عن النقطة الأولى، وإذا كانت النقطة الأولى مرحلة تحضير لنهاية القصة، فالنقطة الثانية هي مكملة للقصة ودافعها لتكملة ما تبقى من الفيلم، إذاً هي نقطة تحول، وتحتوي على أحداثٍ مهمّةٍ وأساسيّةٍ وغير متوقعة، وهناك احتمالان يفضل توفرهما في هذه النقطة، الأول في الشخصية الرئيسيّة للعمل الدراميّ، والثاني طريقة تحول القصة لتأخذ منعطفاً جديداً يجعلها أكثر إثارةً.

النقطة الأخيرة قبل الذروة:

هي المرحلة التي يبدأ فيها التمهيد لحل المشكلة، ومن خلال هذه النقطة يبدأ السؤال والشك في مهارة وقوة ومقدرة البطل في الوصول إلى هدفه، ففي هذه النقطة يجب على الكاتب زرع الشك والحيرة في فكر الجمهور بهدف التشويق.

وفي حالة أفلام الحركة يجب على الكاتب أن يقلل من فرصة البطل في الوصول إلى هدفه، لا بل عليه زيادة الخطر على حياة البطل حتى يبدأ الجمهور في وضع البطل والشعور معه في مخاطره، والاهتمام بالقصة أكثر فأكثر في الوقت نفسه.

الذروة أو الأزمة الأخيرة (القمة) Climax:

هي آخر عشر دقائق في الفيلم، وآخر حلقة في المسلسل، وهي النقطة التي سيتواجه فيها الخير والشر، حيث يحبس الجمهور أنفاسه، ويركز جميع حواسه نحو العمل الدراميّ منتظراً ما سيحصل.

إنّ هدف هذه النقطة هو تنشيط الدراما ومنحها الدفع الأقصى قبل بداية النهاية، وبالإمكان استعمال هذه النقطة لزيادة الخطر على حياة البطل إلى أقصى حدٍ ممكن قبل أن يصل البطل إلى هدفه، أو زيادة فرصة الفشل أمام البطل.

الحل Denouement:

الحل هو نقطة في الرواية يصف فيها الكاتب ماذا حدث نتيجة للقرار أو الصراع الأخير، وكل ما يهمّ الجمهور بعد ذلك هو حب استطلاعه لمعرفة نتيجة الصراع. عموماً يجب على الكاتب مع انتهاء الرواية أن يجيب على كافة التساؤلات التي تدور في ذهن الجمهور بعد انتهاء الرواية.

أصناف الحبكة:

رواية الهدف Goal Centered:

يُقصد بها أن نرى في المشاهد الأولى هدفاً يسعى البطل أو مجموعة من الأبطال للوصول إليه، وتنتهي الرواية والمسلسل أو الفيلم بتحقيق هذا الهدف أو الفشل في تحقيقه، والمهم هنا أن يكون الهدف واضحاً، وأن يتخذ البطل بعض القرارات الخاصة بتحقيق هذا الهدف، وتتخذ شخصيات أخرى قرارات مضادة، وفي رواية الهدف لا يركز الكاتب على رسم الشخصيات وتطوير الفكرة، بل إنّ أهمّ شيءٍ هنا هو الصراع الناتج عن التعقيدات لتصل بالبطل إلى هدفه أولاً.

رواية القرار Decision Centered:

يتغلب في هذا الصنف رسم الشخصيات على عنصر الحبكة، وتوضع الشخصيات هنا في وضع يحتم اتخاذ قرار، وهذا القرار قد يتعارض مع كل القيم التي تحملها الشخصية، وهذا القرار قد يزيد من الصراع.

مزيج من رواية الهدف والقرار:

يلجأ الكاتب في هذا النوع من الروايات إلى رسم الشخصيات التي تتخذ قراراً، ويوصل هذا القرار إلى هدفٍ لا بدّ أن تتصارع الشخصية من أجل الوصول إليه.

رواية الاكتشاف Revelation Centered :

هي رواية تجيب في نهايتها على تساؤلٍ طُرح في بدايتها، وتقدم تفسيراً لسلسلةٍ من الحوادث الغامضة، وتعتمد حبكة هذا النوع من الروايات على قدرتها على إثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور، مستخدمةً أسلوب الكشف التدريجيّ والانتهاء بحلٍ يجيب على الأسئلة المطروحة أمام الجمهور من البداية.

الكاتب والحبكة:

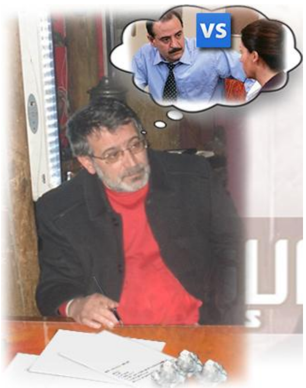
على الكاتب الطموح أن يسعى جاهداً للسيطرة على حبكة الرواية، وعليه أن يراعي ما يلي:

1. القدرة على زج الأبطال في عددٍ من المشاكل، بشرط أن تتفق هذه المشكلات مع إمكانيات البطل والشخصيات.

2. اللعب على عنصر المفاجأة، لمفاجأة الجمهور بأمورٍ غير متوقعة، بشرط أن يكون ذلك منطقياً.
3. يجب أن تكون الحبكة مقنعةً، وعلى مستوى جيدٍ من ناحية البناء السليم، والقيم التي تهمّ الجمهور.
4. ضرورة التحديد في الشخصيات، فيجب أن تكون الشخصية التي يرسمها الكاتب متماشيةً مع حبكة الرواية، ومتجددةً مع تطور الأحداث، ذلك أنّ الكاتب الجيد لا يقدم شخصيات عمله الدراميّ دفعةً واحدةً.

ثالثاً: الصراع Conflict

يعتبر الصراع الأساس الذي تقوم عليه الدراما، إنّه المادة الأساسيّة التي تصنع منها الدراما، والصراع نضال بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما ويتولد الحدث الدراميّ، لا شكّ أنّ الصراع روح العمل الدراميّ وباعث الحرارة فيه، وعندما لا يوجد في العمل الدراميّ صراع فإنه يبدو فاتراً لا يثير في نفوس أفراد الجمهور شوقاً للمتابعة، وبناءً على ذلك ينبغي أن يبدأ الصراع مع بداية العمل الدراميّ، كما يجب ألا ينتهي إلا بنهايته، وما كان الصراع يصدر إلا عن الفعل، والأفعال كلها نتائج لأسباب هي التي تحركها، فإنّه يجب إظهار الأسباب والعوامل التي تؤدي إلى الفعل حتى يمكن التعرف على أسباب الصراع.



أنواع الصراع:

ثمّة عدة تصنيفاتٍ للصراع حسب عدة معايير:

نوع الصراع حسب طبيعة الطرف الآخر المتصارع معه

- صراع فرد ضد فردٍ آخر.
- صراع فرد ضد معنى معين.
- صراع فرد ضد تقاليد مجتمعيّة.
- صراع فرد مع مجموعة أفراد آخرين.
- صراع مجموعة أفراد مع مجموعة أخرى.
- صراع فرد أو أفراد ضد قوانين.
- صراع نفسيّ داخليّ.

ويستطيع الكاتب أن يجد الصراع في كل ما يحيط بشخصياته الدراميّة، من خلال أفراد العائلة والأصدقاء والأقارب وزملاء العمل وكل من يعرف، ومن خلال علاقة هذه الشخصيات بالآخرين، ويمكن أن يجد واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية: المحبة، البذاءة، الدقة،

الحياء، الاحتيال والغرور، الدهاء، الخجل، المكر، الجنس، الغرور، المهانة، المهارة، الجبن، القسوة، الإسراف، الحسد، الوفاء، الأنانية، المروءة والشهامة، الصدق والأمانة، سوء الخلق، الصبر، الغدر والخيانة، الهيبة والجلال... إلخ.

إنّ كل الأمثلة السابقة تصلح لوجود صراعٍ نظراً لاختلاف طرفي الصراع في الخصال والتركيب.

نوع الصراع حسب طبيعة الأطراف الأخرى المتصارع معها:

يحدث الصراع عندما يكون لشخصين أو أكثر أهدافاً مشتركة حصريّة في الوقت نفسه، وإحدى الشخصيات سوف تفوز، والثانية سوف تخسر، وأثناء سياق القصة نشاهد المعركة المحتدمة بين البطل والخصم من أجل تحقيق أهدافهما، وقد تدخل بعض الشخصيات في صراع معهما، الأمر الذي يولد صراعات داخل المشاهد الفردية، وهناك خمسة أنواع من مواقف الصراع يمكن أن توجد في العمل الدراميّ:

- **الصراع الداخليّ Inner Conflict:**

لكل قصةٍ سبب، والسبب عادة موجود داخل الإنسان، وهو الذي يحرض الشخصية للتحرك، ولا يتواجد الصراع الداخلي بنفسه، وعلى الكاتب خلق السبب لذلك الصراع.

عندما لا تكون الشخصيات واثقة بنفسها أو بفعلها أو حتى بما تريد، فإنّها تعاني من صراعٍ داخليّ، ويستخدم كاتب السيناريو أحياناً تصريحات من خارج الشاشة (Voice over) أو بيانات تفسيريّة للتعبير عن الصراع الداخليّ، وما لم يتمّ استخدام هذه البيانات والتصريحات بعنايةٍ، فإنّها وبسهولةٍ قد تجعل القصة ثرثارة وكثيرة الكلام.

- **الصراع الاتصالي العلائقي:**

يتمركز هذا النوع من الصراع حول الأهداف المشتركة للبطل والخصم، وينتهي الصراع بفوز أحدهما، وخسارة الآخر.

- **الصراع المجتمعي:**

تدور الكثير من قصص الأفلام والمسلسلات حول الصراع بين شخصٍ وجماعةٍ كبيرةٍ، قد تكون هذه الجماعة الحكومة، أو العصابة، أو الأسرة، أو الشركة، أو المجتمع كله.

- **الصراع الموقفي:**

تواجه الشخصيات في هذا النوع من الصراع مواقف موت أو حياة، وهذه المواقف تخلق التوتر والإثارة، ويصبح الموقف وسيلة ضغطٍ.

- **الصراع الكوني:**

يجري الصراع الكوني بين شخصية وقوة فوق الطبيعة (Super Natural)، مثل الصراع بين البطل وقوى "الآلهة"، أو قوى خارقة غير مجسدة.

نوع الصراع حسب شدته وحركته:

- **الصراع الساكن:**

هو الصراع الذي يشعر فيه الجمهور بركود الحركة وعدم التقدم والنمو، وهو يصيب العمل الدراميّ بالركود وعدم التقدم وعدم الحركة، والشخصيات هنا لا تستطيع الحسم في العمل الدراميّ.

- **الصراع الواثب:**

هو الصراع الذي يحدث فجأةً في قفزاتٍ لا يكاد الجمهور يدرك أسبابه، وإذا أراد الكاتب أن يفرض صراعاً واثباً، فما عليه إلا أن يرغم شخصياته على فعلٍ غريبٍ عنه، فعل لا صلة لهم به، وسينجح في ذلك، ولكنّه لن يكتب روايةً دراميةً جيدةً.

- **الصراع الصاعد:**

هو الصراع الذي يتحرك وينمو من أول الدراما إلى آخرها، وإذا توافرت قوتان صلبتان مصممتان كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً يمهد لعمل دراميّ ناجح.

- **الصراع المرهص أو المنبئ:**

هو الصراع الذي يكشف للجمهور ما ينتظر حدوثه، دون أن يكشف عما سيقع من أحداثٍ ضخمةٍ، حتى لا يضعف التشويق.

ويرى بعض الخبراء أنّ الكاتب الدراميّ يجب أن يتجنب النوعين الأولين (الساكن، والواثب)، وإذا تألف الصراع في العمل الدراميّ من النوعين الأخيرين (الصاعد، والمرهص) لأصبح صراعاً بديعاً.

اعتبارات يجب مراعاتها عند خلق الصراع في العمل الدراميّ:

1. الأحداث التي ليس لها دوافع وأسباب أو مسوغات لا تعتبر أحداثاً دراميّة.
2. حتى يظل الجمهور متابعاً للعمل الدراميّ حتى النهاية لا بدّ أن يظل قلقاً متشوقاً ومترقباً لنتيجة الصراع والحدث دائماً.
3. في حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع الإذاعيّة أو المشاهد التلفزيونيّة من الضروري أن يستمر الحدث في التطور، وألا يتوقف، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور في ذهن البطل أو خصمه، وما أعده من خطواتٍ للمستقبل، أو ما وقع له من أحداث، وهنا لا بدّ من وجود شخصيةٍ متعاطفةٍ مع شخصية البطل أو خصمه تؤدي هذا الدور، وتنقل للجمهور ما يرغب وما ينتظر من أخبارٍ حول البطل وحول الخصم.

4. يجب أن يمسك الكاتب دفة السيطرة في تحريك الشخصيات في الصراع، بحيث يقدم دائماً معلوماتٍ جديدةً للجمهور في كل مشهدٍ جديدٍ أو مسمعٍ صوتي جديد بما يؤدي إلى تطوير الحدث، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة.
5. بعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض في عدة أزمات سيصل إلى الذروة الرئيسيّة، وهنا لا بدّ أن يبرز الحل ملازماً للذروة.

رابعاً: الحدث الدرامي Dramatic Action

هو موقف تتضح من خلاله الشخصية، ويتمّ التعبير من خلاله عن الفكرة الرئيسيّة في الدراما، والحدث الدراميّ يجب أن يكون متصلاً بالفكرة والبطل، ويجب أن يوضح حالةً نفسيّة أو عاطفيّة، والحدث الدراميّ هو الذي يساعد في تطور القصة، ويساعد على رسم الشخصيات، وأهمّ عنصر من عناصر الحدث الدراميّ الصراع.

كيف نصنع حدثاً درامياً؟

هناك مرحلتان هامتان لعمل وصنع الحدث الدراميّ:

1. **الإرادة الواعية:** لا بدّ أن تتوافر لكل شخصيةٍ دراميّةٍ قدراً معيناً من الإرادة الواعية تساعدها على تطوير الأحداث، وعندما تنتهي الإرادة تنتهي الأحداث الدراميّة وينتهي الصراع أيضاً.

فالحدث يبدأ بلحظةٍ يظهر فيها الإنسان أنّ له نزوةً معينة، وتدفعه هذه النزوة إلى اتخاذ قرارٍ، وفي لحظة اتخاذ القرار تنشأ احتمالات لتحقيق هذا الهدف.

2. **مرحلة مواجهة التحديات والصعوبات:** بعد إعداد الشخصيات وتزويدها بالإرادة الواعية اللازمة للأحداث التي تقع فيها تأتي لحظات لامتحان قوة البطل.

خامساً: المشهد الإجباريّ Obligatory Scenes

المشهد الإجباريّ هو المشهد الذي ينتظره الجميع، وهو المشهد الذي وعدنا به المؤلف، والذي لا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه، وبعبارةٍ أخرى فإنّ العمل الدراميّ يقوم على مشهد أو مشاهد أو مسمع أو مسامع محتومة تبرز على المشَاهد أو المسامع كلها وينتظرها الجمهور، والمشهد الإجباريّ يمثل التصادم الذي يتوقعه الجمهور، وهو يمثل لحظة أكبر امتحانٍ للقوى المتصارعة.

وقد يدمج بعض المهتمين بين المشهد الإجباريّ ومشهد الذروة (Climax)، لكن ثمّة فارقاً هاماً بين الاثنين، هو الفارق بين الصدام المرتقب (المشهد الإجباريّ) والصدام النهائيّ (الذروة).

الخلاصة

يعتبر الحوار وسيلةً أساسيةً من وسائل التعبير التي تنقل الأفكار في الأعمال الدراميّة، وخاصية الحوار تتجلى في حيويته، وأنه يعبِّر عن الشخصيات ويكشف أبعادها وأدوارها، وأنه يستخدم لغةً سليمةً، ومن أهدافه إعلان الشخصية وإظهار العواطف والتزويد بالمعلومات وتلخيص القصة، وتحقيق المتعة وإقناع المتلقي بوجهات نظر.

أما الحبكة فهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل في العمل الدراميّ، ويجب أن يُراعى في تصميم الحبكة المشهد الافتتاحي والتعريف بالشخصيات والشرارة، وأن توضع نقطة القصة الأولى، والوسطى، والنقطة الأخيرة، وأن تصل القصة إلى الذروة، ثمّ الحل.

ومن أصناف الحبكة رواية الهدف، ورواية القرار، ومزيج من رواية الهدف والقرار، ورواية الاكتشاف؛ أمّا الصراع فهو المادة الأساسيّة التي تصنع منها الدراما، وهناك أنواع للصراع حسب عدة معايير منها الصراع الداخلي، والصراع الساكن والواثب، والصاعد، والمرهص، ويجب مراعاة عدة اعتبارات عند خلق الصراع، من أهمّها أن يكون للحدث دافع، وأن يستمر الصراع إلى نهاية العمل.

أمّا الحدث الدرامي فهو موقف يتضح من خلال الشخصيّة.

ولعمل الحدث لا بدّ من المرور بمرحلتين هامتين، الإرادة الواعية، ومرحلة مواجهة التحديات؛ أمّا المشهد الإجباريّ فهو مشهد ينتظره الجميع، يعد به المؤلف جمهوره.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة:

1. **من خصائص الحوار الجيد:**
   A. يوضح حدود الزمان والمكان
   B. وسيلة لنقل الأحاسيس والانفعالات
   C. ينبع من صميم الشخصيات
   D. استخدام لغة سليمة
   E. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة: E. كل ما ذكر صحيح

2. **أهداف الحوار في العمل الدراميّ:**
   A. الإعلان عن الشخصيّة
   B. إظهار العواطف
   C. التزويد بالمعلومات
   D. تلخيص القصة
   E. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة: E. كل ما ذكر صحيح

3. **افتتاحية تشد المتلقي وتبدأ بفعلٍ رهيبٍ صادمٍ للجمهور هي:**
   A. افتتاحية البناء
   B. افتتاحية الانفجار
   C. الافتتاحية البطيئة
   D. كل ما ذكر صحيح
   E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: B. افتتاحية الانفجار

4. رواية يتغلب فيها رسم الشخصيات على عنصر الحبكة هي:

A. رواية القرار
B. رواية الهدف
C. مزيج من رواية الهدف والقرار
D. رواية الاكتشاف

الإجابة الصحيحة: A. رواية القرار

5. الصراع الصاعد هو الذي:

A. يشعر فيه الجمهور بجمود الحركة
B. يحدث فجأةً في قفزات
C. يتحرك وينمو من أول العمل الدراميّ
D. يكشف للجمهور ما ينتظر حدوثه

الإجابة الصحيحة: C. يتحرك وينمو من أول العمل الدرامي

المراجع

1. ألين، أوبراين ماري. (رياض عصمت، مترجم). (2012). التمثيل السينمائيّ. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
2. أحمد علي، سامية، شرف، عبد العزيز. آ(1997). الدراما في الإذاعة والتلفزيون. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
3. بار، كوني. (أحمد الخضري، مترجم). (1997). التمثيل للسينما والتلفزيون. القاهرة. المكتبة المصرية للكتاب.
4. الجمل، سمير. (1997). فن الأدب التلفزيوني. المنيا. دار الهدى.
5. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للاذاعة والتلفزيون. دمشق : جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
6. دافيد، جورج. (2014). الكتابة السينمائيّة على الطريقة الأمريكيّة دراسة مقارنة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
7. دياب، عبدو. (د. ت). التأليف الدراميّ. القاهرة. د. ن.
8. الزبيدي، قسيس. (2010). مونوغرافيا تاريخ ونظرية صورة الفيلم. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
9. رضا، عدلي. (2002). البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون. القاهرة. دار الفكر العربي.
10. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2008). النصوص الدراميّة السينمائيّة والتلفزيونيّة والمسرحيّة. دمشق. المكتبة الإعلاميّة.
11. طحان، ضياء. (2000). الدراما البرامجيّة نماذج البرامج وموضوعات تلفزيونيّة. القاهرة. مكتبة مدبولي.
12. فيلد، سيد. (أحمد الجمل, مترجم). لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة. دمشق. المؤسة العامة للسينما.
13. كالاس، كريستينا. (إياد دك الباب، مترجم). (2013). السينمائيّ الإبداعيّة في فهم البيئة العاطفية. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

الوحدة الخامسة

عناصر العمل الدراميّ (3)

أولاً: مقدمة

نستكمل في هذه الوحدة ما بدأنا به في الوحدتين السابقتين، وسنتناول بقية عناصر العمل الدراميّ وهي:

- الجو النفسيّ العام، والإطار الزمانيّ والمكانيّ
- المؤثرات الصوتيّة
- الملابس والإكسسوار
- الإضاءة
- الديكور
- زوايا التصوير
- حركات الكاميرا
- أحجام اللقطة
- عناصر أخرى متفرقة

ونشير إلى أنّ هذه العناصر مهمّةٌ للمؤلف والمخرج معاً، ويجب أن يكون المؤلف على درايةٍ بها.

ثانياً: الجو النفسي العام والإطار الزمانيّ والمكانيّ:

يقصد بالجو النفسي للعرض الدراميّ الشعور والإحساس الناتج مما يدرك حسياً من الصورة الدرامّيّة، ويتأكد الجوّ في العديد من الملاحظات التي يدرجها المؤلف في بداية النص أو في المتن، سواء تعلقت بالمكان والزمان أو في الإحساس والشعور الذي ينتاب شخصيات العمل الدراميّ، والذي يساعد كثيراً على إعطاء ألوان متعددة متدرجة أو متضادة، وذلك يسهم في خلق الجوّ العام للنص.

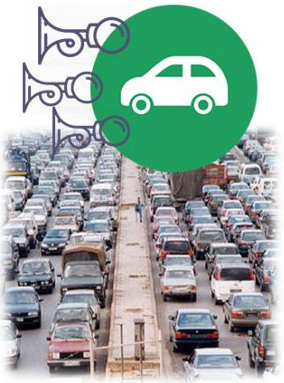
إنّ تجسيد الجوّ الدراميّ سواء أكان من خلال جو الأبطال أم الظروف الزمانيّة والمكانيّة يسهم بتعزيز الصراع، وإعطاء مسحة لشعور يتحكم في النص، مثلما يبلور نوعية الصنف الدراميّ مأساة أو ملهاة، ميلودراما أو مهزلة (فارس).

والجوّ بوصفه عنصراً من عناصر النص يتداخل ويتغلغل كما أنه يغلف العناصر، فالفكرة ونوعها وتوجهها وصيغة خلق الطرائق والصيغ المختارة للتعبير عنها يُؤثر في الجو.

والمؤلف وهو يجتهد ساعياً لتحقيق مجمل العناصر ويضمنها عنصر الجوّ، فإنّ هذه العناصر جميعاً تتداخل وتشتغل ضمن النص الدرامي لتبلغ قيمة من القيم أو لبلوغ القيم بأجمعها في النص.

ثالثاً: المؤثرات الصوتيّة Sound Effects

تعد عناصر المؤثرات كالأصوات الطبيعيّة أو الصناعيّة عناصر هامة في العمل الدراميّ الإذاعيّ أو التلفزيونيّ، فهي تسهم مع الموسيقى في إضفاء الأسلوبيّة المتميزة، وللمؤثرات خصوصيات ومعان حقيقية، فالمؤثرات لا تتطور كما هو الحال في الموسيقى والكلام رغم خصوصيتها في بعض الحالات، فقليلٌ من المؤثرات لها زمنٌ محدد (أصوات المياه، أجواء الغابة، أصوات المطر، أصوات القطارات والعربات)، ويمكن تطوير المؤثرات من خلال التدخل مع الموسيقى.



فكما يقال الضجيج هو لغة الأشياء، والمؤثرات الصوتيّة تزاحم الموسيقى والحوار في الأهمية، ويمكن أن تقدم المؤثرات الصوتيّة بشريّة (كالصرخات والصيحات...)، أو طبيعيّة (كأصوات الرعد، والمطر، والأمواج...)، أو صناعيّة وهي تصنع يدوياً أو آلياً (يدوياً مثل طرق الأبواب وفتحها وإغلاقها، أو آلية مثل صوت محرك السيارة...).

وظائف المؤثر الصوتيّ في الدراما:

1. تكون مرتبطة بأصوات الحدث (كأصوات فتح وإغلاق الأبواب، وأصوات وقع الخطى...).

2. تكون خلفية للحدث (كمؤثرات صوت الشارع أو الغابة أو جريان المياه ورقرقتها، أو ضجيج محطة القطار والمطعم والمعمل...).
3. مؤثرات خاصة تجسد ملامح البطل (الأحلام، الهلوسة، الحمّى...). هذه المؤثرات الصوتيّة الخاصة قد تكون مستقلةً، أو على خلفيةٍ موسيقيّةٍ تتسلل من خلالها أو عليها.
4. تحدد عناصر المكان والزمان (صوت صياح الديك، صوت جمهور مشجعين في ملعب...).
5. تحدد الجوّ العام (أصوات نواح، أصوات ضحك...).

إنّ المؤثرات المرتبطة بالصورة المعروضة تساعدنا على الإحساس بالصورة والمكان، فنتعرف على الصورة من خلال سماع صوت مؤثرها.

إنّه دورٌ أساسي وعلى قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، وأحياناً تحمل المؤثرات وحدة أحاسيس لمكان الحدث، كأن تسمع صوت إغلاق باب السيارة ونحن نشاهد وجه امرأة حزينة تنظر عبر النافذة، فعندما نربط هاتين الظاهرتين معاً يتكون لدينا الإحساس بأنّ هذه المرأة تتابع بنظرها شخصاً قد سافر ففهمنا حزنها، ونربط الظاهرة بصورة السفر.

إنّ اختيار المؤثرات يجب أن يتمّ بشكلٍ يكون فيه المؤثر بديلاً للصورة، والمؤثرات المستخدمة كخلفية للحدث يمكنها أن تكون على قدرٍ أكبر من الأهمية، فهي تتبئ عن لحظاتٍ يمكن أن تكون أكثر أهميةً للموضوع.

مثال: شخص تائه في غابةٍ يسمع صوت حوافر خيل.

كما يمكن أن تعبر المؤثرات الصوتيّة عن الأجواء، وتضفي على المشهد التصور المكاني للحدث والجوّ العام له.

مثال: صوت عقارب الساعة عندما يعلو ليعبر عن الترقب وفقدان الصبر.

لا شكّ أن تنسيقاً ضرورياً يجب أن يتمّ بين المؤثرات الصوتيّة والموسيقى، حيث يتمّ التبادل بينهما، حيث يقفل المؤثر مقطعاً طويلاً غطته الموسيقى.

مثال: لمطاردة عنيفة تنقلب فيها العربات وتتهاوى الخيول، وفي نهاية المقطع نرى صورة عجلة عربة مقلوبة ونسمع صوت دورانها، وقد طغت على الموسيقى التي تلاشت تدريجياً مع نهاية المقطع.

توظيف السكون في الدراما:

يعد السكون من العناصر المكونة للسمع الصوتيّ الإذاعيّ الدراميّ أو المشهد التلفزيونيّ، والسكون عبارة عن مجال تتحرك فيه الأشياء، وللسكون مقولته الدراميّة في الفيلم،

وذلك في مضمون مقطعين، وهنالك أيضاً السكون المرافق لصورةٍ فيشكل السكون تعليقاً عليها.

إنّ أبسط أهداف لحظات السكون في الفيلم هو الإشارة إلى وجود الظواهر المرئيّة المعروضة.

مثال: لحظات صامتة في عملٍ دراميّ تدور أحداثه ضمن سفينة تواجه لحظات قبل الغرق.

مثال: لحظات صمت وسكون في آخر المعركة بعد قتالٍ عنيفٍ، إنّه رمز الموت وانعدام الحياة.

فالسكون يقدم وصفاً للأجواء، ويمكن أن يكون الصمت أقوى من أي صورةٍ، كما يمكن أن يشكل الصمت نقطة القمة العاطفية لحدثٍ ما.

مثال: زوجة تنتظر زوجها العائد من سفرٍ طويلٍ، تركض الزوجة في محطة القطار، تتداخل أصوات مؤثرات صوت عجلات القطار مع موسيقى متسارعة، ينزل الزوج ويمضي القطار يتعانق الزوجان، ويسود صمت وسكون أبلغ في دلالاته من كل الكلمات.

كما يمكن للصمت أن يوسع نقطة القمة الدراميّة العاطفيّة، كالصمت قبل إطلاق النار في عملية الإعدام رمياً بالرصاص، وقد يلعب الصمت دوراً في تقوية التوتر وتأجيج المشاعر.

مثال: طفل في غرفته ينتظر اقتحام أحد اللصوص للغرفة عند غياب والديه، هنا يسود صمتٌ يصعّد من حالة توتر الطفل.

يمكن التأكيد أنّ الصمت (السكون) له وظيفة عامة شاملة، ويمكن أن يحقق تأثيراً كبيراً في أي عملٍ دراميّ.

رابعاً: الموسيقى

تؤدي الموسيقى دوراً كبيراً في الدراما الإذاعيّة والتلفزيونيّة، فتقوم بتجسيد الحركات وتعطي الدلالة على حقبةٍ تاريخيّةٍ معينة، كما تستخدم كنقلات بين المسامع الصوتيّة الإذاعيّة، وتستخدم للدلالة على معالم شخصيّة معينة، وتستخدم كمقدمة استهلالية وكنهاية للعمل الدراميّ، كما يمكن توظيفها لتقوم بدورٍ مؤثرٍ عند الذروة (القمة) والمواقف المتأزمة كخلفية للحوار.

إنّ توظيف الموسيقى بشكلٍ عامٍ يتحدد من خلال مضمون ومواصفات الصورة التي تقوم الموسيقى بتغطيتها أو مرافقتها، وبطبيعة الحال يُتاح للمؤلف والمخرج حرية الاختيار.

إنّ ما يميز موسيقى الأعمال الدراميّة عن غيرها من أشكال الموسيقى الأخرى هي أنّها ذات طبيعة مزدوجة، فهي موسيقى وعامل تأثير في الوقت ذاته، وموسيقى الأعمال الدراميّة أقل ارتباطاً بالقواعد والأسس،

فهي تخضع لما هو مرئي، إنّها لا تتصف بالاستمراريّة، فهي تدخل كعنصرٍ في مجالات التصور، وتسهم في التأثير مع بقية العناصر.

إنّ مميزات الإبداع في موسيقى الأعمال الدراميّة أنّها تكتب وتلحن لعملٍ محددٍ ومقاطع محددة ضمن العمل الدراميّ.

شروط يجب مراعاتها عند استخدام الموسيقى التصويريّة:

1. أن تناسب الغرض الذي تُستخدم من أجله.
2. ألا تكون المقطوعة المختارة من المقطوعات الشهيرة أو المعروفة، كي لا تشتت الجمهور إذا كانت ترتبط عنده بذكرياتٍ معينة.
3. لا ينبغي استخدام المقطوعات الطويلة كفواصل إذاعيّة، أو كموسيقى خلفية لعملٍ تلفزيونيّ؛ لأنّها في هذه الحالة تُؤثر على الإيقاع وتحد من فاعلية الحدث الدراميّ.
4. لا يجب أن يكون المستوى الصوتيّ للموسيقى مرتفعاً أو منخفضاً عما قبلها أو ما بعدها.
5. يجب استخدام الجملة الموسيقيّة كاملةً، ولا ينبغي بترها في أي حالٍ من الأحوال.

خامساً: الملابس والإكسسوار

تعتبر الملابس والإكسسوار وسيلةً تعبيريّةً هامةً يقترحها المؤلف لإثراء العمل التلفزيونيّ، ويترجمها المخرج حسب رؤيته، وللملابس والإكسسوار أثرٌ نفسيّ هام على المشاهد.

أغراض وأدوار الملابس والإكسسوار في العمل الدراميّ:

1. تجديد ملامح الشخصية من الناحية الجسمانيّة والاجتماعيّة والنفسيّة.
2. خلق مؤثرات نفسيّة (سيكولوجية) بالغة الدلالة.
3. تعبير عن الجو الصادق للعمل التلفزيونيّ.
4. يمكن أن تلعب دوراً جمالياً يضيف إلى الصورة التلفزيونيّة بعداً جمالياً.
5. التعبير عن فترةٍ زمنيةٍ تاريخيّةٍ معينة، أو مكانٍ بعينه.
6. يمكن أن تعكس تطوراً في القيم الاجتماعيّة.

ويشترط عند اختيار الملابس للشخصيات الملاءمة مع طبيعة العمل الدراميّ والتناسب مع الديكور.

سادساً: الإضاءة

تعد الإضاءة من العوامل الرئيسيّة في نجاح العمل التلفزيونيّ، وهي تساهم في خلق الجو الخاص بالمشهد والإحساس بالعمق، وللإضاءة مصادر طبيعيّة، مثل الشمس والقمر والنجوم ومصادر صناعيّة، وتستخدم الإضاءة لتأكيد وجود هدف مراد تصويره، وإضفاء القوة المعبرة وإمكانات التأثير في الموضوع، وإبعاد الملل عن المشاهدين، وتأكيد القيم الدراميّة، وتحقيق جمال الصورة والإيهام بالبعد الثالث للأشياء، وتدعيم وهم الحقيقة الذي يحاول الديكور تأديته، ولجذب الانتباه إلى شيءٍ معين أو جزءٍ محدد.

سابعاً: الديكور Décor

يتضمن الديكور كل ما يمكن أن يشاهده الجمهور في الصورة التلفزيونيّة من مناظر وأثاث وخلفيات.

وظائف الديكور:

1. تحديد معالم الصورة المكانيّة والزمانيّة.
2. توصيل الحقائق والمعلومات والأحداث الهامة التي يقدمها العمل التلفزيونيّ الدراميّ.
3. الإيحاء بما في الانطباعات، مثل الحزن والفرح.
4. الجذب البصري للمشاهد، وخلق ألفة بينه وبين المكان.
5. إعطاء الإحساس بواقعية المكان.

ثامناً: زوايا التصوير

تضيف زاوية التصوير تأثيراً على المشاهد الدراميّة، فتزيد أو تبطئ الإيقاع، وتعطي انطباعات معينة لدى المشاهد، وتتعدد زوايا التصوير:

1. زاوية مستوى العين (زاوية موضوعيّة) Objective Angle

هي نقطة إبصار عادية، وتستخدم في الدراما عندما نريد توضيح الفكرة الدراميّة بشكلٍ متوازن وموضوعي دون الرغبة في توظيف هذه الزاوية نفسيّاً، وعند التصوير بزاويةٍ موضوعيّةٍ توضع الكاميرا على ارتفاعٍ يوازي ارتفاع المنظور الرئيس في الكادر.

2. الزاوية المرتفعة أو العالية High Angle

يتطلب تنفيذ هذه اللقطة ارتفاع الكاميرا عن مستوى المنظور، وهي تقلل من أهمية المنظور المصوّر، وتعطي إحساساً بصغر حجم المنظور أو ضعفه أو ضآلته أو حماقته.

3. الزاوية المنخفضة Low Angle

تظهر الصورة من هذه الزاوية ذات ملامح تبدو كبيرةً بطريقةٍ مبالغ فيها لدرجة التعظيم للحدث أو الشخصيّة.

4. الزاوية الرأسيّة:

ترى الكاميرا المنظور من زاوية إسقاطية عالية فوقية للمنظور، وهي تفيد في التعرف على طبيعة الديكور أو المنظر الطبيعيّ.

5. الزاوية الجانبيّة:

تلعب دوراً في إعطاء بعد ثالث للصورة على خلاف الزاويتين العالية والمنخفضة اللتين تميلان إلى تسطيح الصورة، فالزاوية الجانبيّة تربط الموضوع بخلفيته وما يحيط به ليكتسب عمقاً وبعداً بصرياً.

6. زاوية وجهة النظر:

تعتبر زاوية ذات قيمة فائقة في تدعيم وتوجيه وجهة نظر الجمهور أو إحدى الشخصيات في العمل الدراميّ، مثلاً يمكن للقطة ذات زاوية عالية لطفلٍ يحلق عالياً في الكاميرا (أي في الجمهور) أن تعطي إحساساً بوجهة نظر شخصٍ كبيرٍ في العمر.

وهناك زوايا أخرى للكاميرا، لكنّها يجب أن تخضع للمبررات الدراميّة والنفسيّة والحركيّة.

تاسعاً: حركات الكاميرا وأحجام اللقطات

حركات الكاميرا:

يمكن أن تلعب كاميرا التصوير التلفزيونيّ دوراً رئيسياً في الحركة، فتتحرك في كل الاتجاهات يميناً ويساراً، إلى الأمام وإلى الخلف، أو تتحرك فوق عربة أو رافعة، أو تنزلق على سلك، تنقسم حركات الكاميرا إلى:

1. حركة الكاميرا التلفزيونيّة بتغيير الأبعاد البؤرية للعدسة/ الزوم/ Zoom:

تهدف حركة الزووم (Zoom) إلى تقريب المنظور، وهي حركة لا تحتاج إلى إعادة ضبط المسافة بين الكاميرا والمنظور.

تمتاز هذه الحركة بالسرعة وإمكانية التنفيذ في أي موقع تصوير.

ولحركة الزوم حالتان:

- (Zoom in): وهي حالة الاقتراب السريع من المنظر.
- (Zoom out): وهي حركة الابتعاد السريع عن المنظر.

وعند استعمال عدسة الزووم العادية نلاحظ أنّنا نفقد مساحات تحيط بالمنظور, وينصح عدم الإفراط في استخدام حركة الزووم.

2. حركة البان Pan:

تعني حركة رأس الكاميرا إلى اليمين (Pan Right) أو اليسار (Pan Lift)، وتستخدم لتغطية حركة جسم ما، وتشبه حركة رأس الإنسان إلى اليمين أو اليسار لمراقبة جسم يتحرك.

وكلمة البان هي اختصار لكلمة بانوراما، أي لقطة تتحرك فيها الكاميرا من جانبٍ إلى آخر متتبعة الحدث الذي يدور أمامها.

وهناك أنواع متعددة لحركة البان، هي:

- **البان المبرر**: وهي لقطة تَتبع فيها الكاميرا المُمثل على أن يكون هناك سبب محدد لحركة الممثل لتبرير حركة الكاميرا.

- **بان الكشف:** تحدث أكثر استخدامات البان إثارةً عندما ينتج عنها كشف مثير.
- **البان المثّمر:** وهي لقطة تستعرض الشخصيّة دون أن تركز عليها تماماً، وبدلاً من ذلك تركز فقرة بسيطة على بعض التفاصيل الدالة للشخصيّة، والتأثير هو إضفاء صفة الفضول الإنسانيّ على الكاميرا، وعندما ينتج عن هذا الفضول ثمرةً دراميةً يصبح التأثير أكثر قوةً.
- **بان رد الفعل:** يستخدم بشكلٍ مؤثرٍ لعرض رد فعلٍ إجمالي لحديثٍ أو حدثٍ أو شخصيّةٍ.
- **البان الذاتي:** وذلك بأن تجعله يبدو وكأنّه عيني إحدى الشخصيات، كما لو كانت الكاميرا بمثابة عيني الشخصيّة.

3. حركة التيلت Tilt:

وهي حركة رأس الكاميرا إلى الأعلى (Tilt up) أو إلى الأسفل (Tilt down).

وتهدف هذه الحركة إلى استعراض المكان، أو متابعة منظور متحرك من الأعلى إلى الأسفل.

4. حركة الدوللي:

تعني حركة الكاميرا أو الحامل معاً وبشكلٍ مستقيمٍ إلى الأمام أو الخلف، وذلك لتقريب أو إبعاد الجسم.

وتنقسم حركة الدوللي إلى:

- (Dolly in)، بهدف الاقتراب من المنظور.
- (Dolly out)، بهدف الابتعاد عن المنظور.

5. حركة التراك Truck:

وهي حركة تشبه حركة البان (Pan)، غير أنّها تنفذ بتحريك الكاميرا والحامل معاً، وبشكلٍ مستقيمٍ إلى اليمين أو اليسار (Truck Right)، (Truck Lift).

6. حركة البدستال pedestal:

وهي حركة الكاميرا مع حاملها إلى الأعلى (Pedestal up) أو إلى الأسفل(Pedestal down) عن طريق رافعة هيدروليكيّة أو يدوية، أو من خلال حركة الكاميرا المحمولة على الكتف.

وتستخدم هذه اللقطة غالباً في بداية التصوير، حيث تحدد مستوى النظر للقطة بناء على الموضوع والهدف منها، وهي حركة تتشابه مع حركة التيلت (Tilt).

7. حركة القوس أو آرك Arc:

تتم بتحريك الكاميرا مع الحامل إلى اليمين (Arc Right) أو اليسار (Arc Lift) بشكلٍ دائريّ أو نصف دائري لتغطية الشخص أو الشيء المراد تصويره من جميع جوانبه.

ويمكن لهذه الحركة أن تعطي إحساساً للمشاهد بأنّه يتحرك حول المنظور ليتعرف عليه.

8. حركة الرافعة الكرين Crane:

وهي حركة نادرة وغير طبيعيّة، وتُستخدم غالباً في الدراما، وتعتبر حركة الكرين مزجاً بين حركات البان والتيلت، والترافيلنج.

9. حركة الترافيلنج Travelling:

هي عبارة عن تحريك آلة التصوير فوق عربتها متجهة نحو الشخصيات، أو مبتعدة عنهم، أو مصاحبة لهم في حركتهم، على أن تثبت زاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير آلة التصوير.

ويندر استخدام الترافيلنج العمودي، ويُستخدم في حالة مصاحبة شخصيّة أو شخصيات في حالة حركة، والترافيلنج الجانبي له دورٌ وصفيّ، والترافيلنج إلى الخلف يمكن أن يكون له عدّة معانٍ منها:

- عند ختام المشهد: حيث تتراجع الكاميرا إلى الخلف وتتوقف عند لحظة ذات منظر عام.
- ابتعاد المكان: مثل اللقطة المأخوذة من شيءٍ يتحرك مخلفاً وراءه مكاناً يأخذ بالابتعاد.
- مصاحبة شخص يتقدم.

- إحساس بابتعاد الشخص عن المكان وانفصاله عنه.

يمكن أن تؤدي حركة الترافيلنج إلى الأمام عدّة وظائف تعبيريّة:

- تركيز الانتباه والنظر إلى أهمية شخصية أو شيءٍ ما، وذلك من خلال الاقتراب منه.
- التعبير عن التوتر والانفعال عند شخصٍ ما.
- تجسيد عنصر ما بالنسبة إلى بقية الأحداث، مثل اقتراب الكاميرا من قنبلة ستنفجر بعد لحظات.

10. الحركة المهتزة للكاميرا:

هي اهتزاز الكاميرا بمختلف طرق الاهتزاز المنتظم وغير المنتظم، قد يكون له هدفٌ دراميّ، مثل الإحساس باهتزاز الطائرة قبل سقوطها أو حدوث زلزال.

اللقطات وأحجامها:

يحدد حجم المنظر في الصورة التلفزيونيّة (اللقطة) المسافة بين آلة التصوير والموضوع، والبعد البؤري للعدسة، وتنقسم اللقطات حسب حجمها إلى:

1. لقطة متحركة Moving Shot:

ترتكز على حركة اللقطة، لقطة متحركة لسيارةٍ في الصحراء.

2. اللقطة القريبة أو القصيرة Close up (C.U):

هي أكثر اللقطات ملائمة لشاشة التلفزيون، ويُسمّيها بعض المختصين لقطة رد الفعل (Reaction Shot).

تُستخدم هذه اللقطة لإبراز المشاعر والعواطف، وتتدرج إلى:

- لقطة متناهية القرب Very Close up (V.C.U) تظهر مساحة من الوجه إلى ما فوق الذقن.
- لقطة قريبة Close up (C.U) تظهر أعلى الرأس إلى ما فوق الصدر (الأكتاف).

3. اللقطة المتوسطة (M.S) Medium Shot:

هي لقطة ترتكز أساساً على الحجم دون البيئة وتتدرج إلى عدة أنواع حسب قربها من المنظور.

4. اللقطة الطويلة Long Shot (L.S):

هي لقطة تظهر الأشخاص بكامل قوامهم مع المساحة الكافية لحركتهم، وتتدرج إلى عدة أنواعٍ حسب بعدها عن المنظور.

5. اللقطة الكاملة:

تستخدم عند عرض كامل للمكان الذي يدور فيه الحدث بكامله، مثل عرض المدينة بأكملها أو الشارع بأكمله.

6. لقطة فوق الكتف Over The Shoulder Shot:

يتمّ فيها تصوير شخص يواجه الكاميرا من فوق كتف شخصٍ آخر، فيظهر جزء من رأس أو وجه الشخص الذي يدير ظهره للكاميرا.

7. اللقطة الاعتراضيّة (المندرجة) Insert:

هي لقطة كبيرة تصور الأشياء، مثل عنوان في صحيفة أو قصة مطبوعة أو ساعة، وتتداخل بين اللقطات من أجل احتياجات الحبكة أو الحدث.

8. اللقطة الثنائية Tow Shot:

لقطة تجمع بين شخصين.

عاشراً: عناصر أخرى متفرقة

الصدفة في العمل الدراميّ:

هناك نوعين من الصدفة درامياً:

- صدفة واجبة: أي يجب وضعها لأنّها ضروريةٌ.
- صدفة مختلفة: يضعها الكاتب لحاجةٍ في نفسه للوصول إلى فكرةٍ معينة.

مبررات استخدام الصدفة:

1. أن تقود الصدفة إلى مقولة أو مقدمة منطقيّة.
2. أن تساعد على تصاعد الأحداث لا على حلها.
3. أن تحترم عقل الجمهور أي يمكن تصديقها.
4. إمكانيّة حدوثها في الواقع.
5. أن تكون للصدفة مبرراتٌ منطقيّة.

الزمن في العمل الدراميّ:

يوجد أربعة أنواع من الزمن عندما نتحدث عن أي عملٍ دراميّ:

1. الزمن الموضوعيّ: وهو الزمن الذي تحدث فيه أحداث القصة الحقيقية في الواقع.
2. زمن العرض: هو زمن عرض العمل، أي زمن المشاهدة.
3. الزمن التصويريّ: هو الزمن الذي يستغرقه العمل في التصوير.
4. زمن الكتابة: هو الزمن الذي يستغرقه كتابة العمل الدراميّ.

النهايات في العمل الدراميّ:

ثمة عدة أنواعٍ للنهايات في الأعمال الدراميّة:

1. **النهاية السعيدة:** كثيراً ما يعمد الكاتب إلى اعتمادها، ومن أسباب ذلك محاولة إرضاء الجمهور، ويجب أن تكون هذه النهاية منطقيّة.
2. **النهاية المفتوحة:** وهي نهاية مفتوحة الاحتمالات.
3. **النهاية بلا نهاية:** في ظل تصاعد الأحداث وفي الذروة ينتهي العمل الدراميّ.
4. **النهايات غير المتوقعة:** وهي نهايات رائعة إبداعية تبهر الجمهور، ويشترط أن يكون في العمل الدراميّ مقدمات لها.

شروط الخاتمة الدراميّة الجيدة:

1. أن تكون ناجمةً عن أفعالٍ وأحداثٍ ضروريّة وليست مصادفةً.
2. أن تكون كاملةً، أي عدم ترك أحداثٍ بدون نهاية.
3. عدم فرض نهاية على الجمهور، وأن تكون منطقيّةً تتوج تسلسل الأحداث.

الخلاصة

تتعدد عناصر العمل الدراميّ لتشمل عدة عناصر تدخل في صلب عمل المخرج، ويجب على الكاتب أن يكون على درايةٍ بها حتى يضع هذه العناصر في اعتباره عند كتابة العمل الدراميّ.

ومن العناصر الدراميّة الهامة الجوّ النفسيّ الذي يعبر عن الشعور والإحساس الناتج عن الصورة الدراميّة، أو يتجسد الجو النفسيّ الدراميّ من خلال جو الأبطال والظروف المكانيّة والزمانيّة، ومن العناصر الدراميّة المؤثرات الصوتيّة التي توظف لتجسيد ملامح البطل، وتأكيد المعنى الدرامي، وتحديد عنصر الزمان والمكان، وتحديد الجو العام، كما يمكن أن يوظف السكون (الصمت) في العمل الدراميّ لإيصال معنى معيناً.

وتلعب الموسيقى دوراً مهماً في كثيرٍ الأعمال الدراميّة، ومن شروط إعدادها أو اختيارها أن تكون معدة خصيصاً للعمل الدراميّ، وأن تناسب طبيعة العمل.

ومن العناصر الدراميّة المهمّة الملابس والإكسسوار اللذين يلعبان دوراً مهماً في ملامح الشخصية ودورها في العمل.

وتوظف الإضاءة لتقديم صورة تلفزيونيّة جميلة ومعبرة عن الموقف الدراميّ، أما الديكور فيتضمن كل ما يشاهده الجمهور في الصورة التلفزيونيّة، ومن أبرز وظائفه تحديد معالم الصورة زمانياً ومكانياً والإيحاء بانطباعات معينة.

وتتعدد زوايا التصوير وحركات الكاميرا وأحجام اللقطات، وهذا التعدد يضفي على العمل الدراميّ حيويةً، ويؤدي إلى إيصال معاني دراميّة بعينها، بالإضافة إلى تجسيد الصورة كصورةٍ.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة:

1. يتحدد الجو الدراميّ من خلال:

A. جو الأبطال
B. الظروف الزمانيّة
C. الظروف المكانيّة
D. كل ما ذكر صحيح
E. كلما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: D. كل ما ذكر صحيح

2. من وظائف المؤثر الصوتيّ:

A. يكون خلفية للحدث
B. يعطي مؤثرات خاصة تجسد ملامح البطل
C. يحدد الجو العام
D. كل ما ذكر صحيح
E. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: D. كل ما ذكر صحيح

3. زاوية للكاميرا توحي بتعظيم الشخصيّة:

A. زاوية منخفضة
B. زاوية مرتفعة
C. زاوية رأسيّة
D. زاوية جانبيّة
E. زاوية موضوعيّة

الإجابة الصحيحة: A. زاوية منخفضة

4. حركة رأس الكاميرا على الحامل إلى الأعلى أو الأسفل هي:

A. بان Pan.

B. تيلت Tilt

C. زووم Zoom

D. كل ماذكر صحيح

E. كل ماذكر خطأ

الإجابة الصحيحة: B. تيلت Tilt

5. لقطة تظهر الأشخاص بكامل قوامهم مع المساحة الكاملة لحركتهم:

A. قريبة قصيرة

B. متوسطة

C. طويلة

D. فوق الكتف

E. الكاملة

الإجابة الصحيحة: C. طويلة

ثانياً: قم بمشاهدة حلقة من مسلسل تلفزيونيّ، وحلل كيفية توظيف عناصر الملابس والإكسسوار ضمن الفيلم لشخصية البطل طيلة الفيلم للتعبير عن حالة دراميّة معينة، أو لرسم هذه الشخصيّة.

ثالثاً: قم بمشاهدة حلقة من مسلسل تلفزيونيّ، وصنف زوايا التصوير التي اعتمدها المخرج في الحلقة.

رابعاً: استمع لحلقة من مسلسل إذاعيّ وارصد كيفية توظيف المؤثرات الصوتيّة ضمن العمل.

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبدالعزيز.(1997). الدراما في الإذاعة والتفزيون.القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
2. ألين أوبراين، ماري. (رياض عصمت، مترجم (2012). التمثيل السينمائيّ.القاهرة. المكتبة المصرية العامة للكتاب.
3. بار، كوني. (أحمد الخضري، مترجم). (1993). التمثيل للسينما والتلفزيون. القاهرة. المكتبة المصرية العامة للكتاب.
4. الجمل، سمير. (1997). فن الأدب التفزيونيّ. المنيا. دار الهدى.
5. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
6. دانسينجر، كين. (محمد علاء خضر، مترجم). (2013). فكرة المخرج. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
7. دافيد، جورج. (2004). الكتابة السينمائيّة على الطريقة الأمريكيّة دراسة مقارنة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
8. رضا، عدلي. (2002). البناء الدراميّ في الراديو والتلفزيون. القاهرة. دار الفكر العربيّ.
9. الريس، زياد. (2004). المسرح والموسيقى في الوطن العربي. نوط غير منشورة. جامعة دمشق. قسم الاعلام.
10. الزبيدي، قيس. (2010). مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
11. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2013). فن كتابة السيناريو. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
12. شقير، بارعة، الحاج، كمال. (2005). الإخراج الإذاعي والتلفزيوني. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
13. فيلد، سيد. (أحمد الجمل مترجم). (1991). لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

14. القاسمي، أحمد. (2011). جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

15. كالاس، كريستينيا. (إياد دك الباب. مترجم). (2013). كتابة النص السينمائيّ الإبداعيّة في فهم البيئة العاطفية. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

16. ليسا، صوفيا. (غازي منافيخي، مترجم). (1997). جماليات وموسيقى الأفلام. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

17. ميرشيت، مولوين، ليتش، كيفورد. (علي محمود، مترجم). 2010). الكوميديا والتراجيديا. مجلة عالم المعرفة.الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الوحدة السادسة

كتابة السيناريو – مفاهيم أساسيّة

أولاً: مفهوم السيناريو

السيناريو هو عبارة عن قصة تروى بالصور، هو النص على الورق، وكل إنتاجٍ إذاعيّ أو تلفزيزنيّ بحاجةٍ إلى سيناريو (برنامج حواريّ، تقرير...)، وخصوصاً في الإنتاج الدراميّ يحتاج الموضوع إلى سيناريو تفصيليّ كامل.

كلمة سيناريو (Scenario) تعني مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائيّ أو التمثيلية التلفزيونيّة، وفي حالة التمثيلية الإذاعيّة يُطلق مُسمّى بديل سكريبت (Script)، وفي السيناريو يجب ذكر وصف الشخوص (الشخصيات)، كما يجب أن يشتمل السيناريو على الحوار والتفصيل الخاص بالمشاهد وإرشادات مختلفة، إي إنّه النص المكتوب للقصة التي تقدم مرئيّة، حيث يسردها من خلال الصور وبواسطتها وفق خطةٍ منظمةٍ ومتقنةٍ، تتوخى الإقناع والإبداع والجمال والتشويق.

والسيناريو وإن كان يعتمد على الصورة في المقام الأول إلا أنّها ليست أية صورةٍ بطبيعة الحال، بل هي صورة تصنع بدقةٍ وعنايةٍ وحنكةٍ، ثمّ يتمّ ترتيب هذه الصور وتركيبها على بعضها البعض وفق خطة منظمةٍ تتفادى العشوائيّة والارتجال، وتوضع في قالب فنيّ يتجنب التكلف والارتجال.

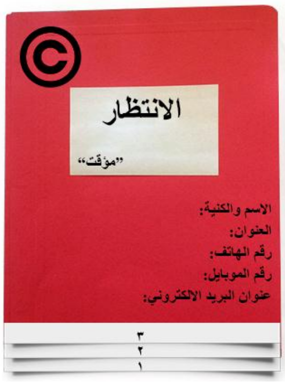
ثانياً: موضوع السيناريو ومادته

عندما نتحدث عن موضوع سيناريو فإنّنا نتحدث عن (الحدث الدراميّ) وهو ما يحدث، والشخصية التي يحدث لها هذا الحدث الدراميّ، وكل سيناريو لا بدّ أن يُعالج درامياً الحدث الدراميّ والشخصيّة.

الحركة هي المادة الأساسيّة للسيناريو، مثل الكلمات بالنسبة للمؤلف، فالحركة هي التي تضفي على الصورة مغزاها، وتكسبها خاصة التعبير عن مضمونها، وإذا كان على الكاتب أن يركز على الحركة باعتبارها مادة السيناريو الرئيسيّة، فإنّ الفيلم والتمثيليّة لا يجب أن يتألف من أية حركات، بل من الحركات التي تعبر عن المعنى والمغزى المطلوب.

ثالثاً: السيناريو شكلاً

يعد التنسيق الشكلي للسيناريو عنصراً حاسماً بالنسبة إلى المنتج، إذ إنّ شكل الملف الذي يضم السيناريو هو ما يجعله يتخذ القرار بقراءة السيناريو أو عدم قراءته.



ينبغي للغلاف أن يعرض في وسط الصفحة ببنط عريض أسود عنوان الفيلم، ومن المحبذ إضافة ملاحظة تفيد أنّ العنوان مؤقت، وهو تقليد يمنح المنتج هامشاً من الحرية في حال لم يستسغ العنوان، وإذا كان السيناريو مسجلاً في دوائر حماية الملكية الفكرية ينبغي الإشارة إلى ذلك مع ذكر رقم الحماية.

في الأسفل إلى اليمين يذكر الكاتب بيانات الشخصيّة، الاسم والكنية والعنوان ورقم الهاتف أو الموبايل، وعنوان البريد الإلكترونيّ.

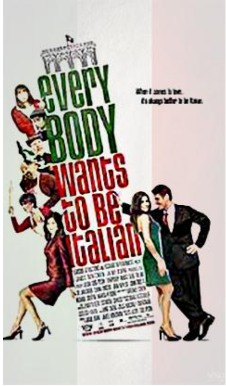
يأتي بعد ذلك فكرة الفيلم أو التمثيلية، ثمّ الملخص، المعالجة، بيان النوايا، ثمّ نص الحوار، ثمّ السيرة الذاتية للمؤلف، ويجب ترقيم صفحات السيناريو لتسهيل عقد جلسات قراءة جماعية له، وسنعرض لهذه التفاصيل لاحقاً.

رابعاً: خصائص السيناريو

1. يستطيع تقديم النص لقراءةٍ تفصيليّة.
2. يساعد على تحديد ملامح الشخصيات ورسم أبعادها.
3. يحدد أماكن التصوير والديكورات.
4. يساعد على تحديد زمان التصوير (أي في أية مرحلةٍ تاريخيّةٍ يحصل).
5. يساعد على تحديد زمن المسامع، والمشاهد.
6. يساعد على وضع خطة تصوير وإخراج ومونتاج.
7. يساعد على تحديد التكلفة التقديريّة للعمل الدراميّ.
8. يُسمّى السيناريو الأولي الذي يضعه المؤلف (ديكوباج)، بينما يُسمّى السيناريو الذي يضعه المخرج السيناريو النهائيّ.
9. غالباً كل صفحة سيناريو تستغرق دقيقةً واحدةً تقريباً في العمل الدراميّ التلفزيونيّ.

خامساً: مدارس السيناريوهات الدراميّة

المدرسة الواقعية الإيطاليّة:



رائدها المخرج (فيدريكو فيلليني)، ومبدأ هذه المدرسة أنّ الواقع يفوق الخيال روعةً وغرابةً، فالواقع منجم ذهب، وتتيح هذه المدرسة قدراً قليلاً من التلاعب بالواقع، شريطة ألا يؤثر هذا التلاعب على جوهر الواقع، وأن يكون منطقياً. وتشترط هذه المدرسة عدم الاعتداء على وقائع تاريخيّة أو شخصيات تاريخيّة معروفة أو تراث شعوب.

المدرسة الفرنسية الرومانسيّة:

تقوم هذه المدرسة على مقولة (لا تدعه يكفكف دموعه أمام الكاميرا)، يجب أن يبقى حزيناً جياش المشاعر، وتركز هذه المدرسة على المشاعر والعواطف وكل ما يخوض في المشاعر الإنسانيّة من حبٍ وحزنٍ وغضبٍ وقلقٍ... إلخ.

المدرسة الأمريكيّة:

تقوم هذه المدرسة على مقولة (لا تدعه يلتقط أنفاسه)، وأساس هذه المدرسة الاعتماد على الإثارة والتشويق والعنف.

سادساً: طرق كتابة السيناريو من حيث الشكل

1. الكتابة على عمودٍ واحدٍ:

مثال:

م 25 ل.د

الوصف: الشخصيّة: الحوار:

Cut

م. 16 ن.د.

2. الكتابة على عمودين:

مثال:

م. 33 ن.خ.

الزمن	الوصف	الشخصية	الحوار
	وصف المكان وصف الشخصيّة (ذكر كل ماله علاقة بالصورة)	خالد سميرة	لماذا لم تخبرني بما حدث لك. لم تتح لي أية فرصةٍ.

Mix

سابعاً: اختصار بعض المصطلحات

م: تعني المشهد

ن: تعني نهاريّ

ل: تعني ليليّ

خ: تعني خارجيّ

د: تعني داخليّ

يجب كتابة كيفية الانتقال من مشهدٍ لآخر، ويكتب في نهاية المشهد إما:

(Cut): قطع

(Mix): مزج

(Wane): لا شيء

ثامناً: مفاهيم أساسيّة لكتابة السيناريو

المشهد:

عبارة عن قصةٍ قصيرةٍ له بداية وقلب ونهاية كما القصة، وقيمة كل مشهدٍ أو أهميته تختلف من فيلمٍ إلى آخر ومن تمثيليةٍ إلى أخرى، وهناك مشاهد مهمّة تعني الكثير من العمل الدراميّ ومشاهد ثانويّة، ولا علاقة بطول المشهد بأهميته، والهدف الأول والأخير للمشهد هو تسيير العمل الدراميّ إلى الخطوة القادمة.

فكرة الفيلم أو التمثيليّة:

هي جملة بسيطة وقصيرة تلخص الفكرة القائدة للعمل الدراميّ، وهي إجابة باختصار عن سؤالٍ مهمٍ (عمّ يتكلم العمل الدراميّ؟).

يفترض بفكرة العمل الدراميّ أن تكون أصيلةً إلى درجةٍ تُولد الرعشة لدى الكاتب بالمضي في كتابة العمل الدراميّ، وينبغي بفكرة الفيلم أن تعرض بوضوح الشخصية الرئيسيّة والانقلاب الذي سيطلق شرارة العمل الدراميّ.

مثال1: الفكرة قاتل مشهور يخطف طفلاً أثناء مطاردته من قبل الشرطة، وتدور أحداث العمل الدراميّ حول هل سينجح الطفل بتغيير شخصية البطل المجرم إلى شخصيةٍ أخرى؟.

مثال2: تحول طفل صغير إلى دب بفعل قوةٍ ما عقاباً على قتل أم لدبٍ صغيرٍ، وتدور أحداث الفيلم حول مواقف يمر بها هذا الشاب (الدب) والمصاعب التي يواجهها (فيلم كرتون للأطفال).

الملخص

هو إيجاز للقصة بعددٍ محدود من الصفحات، وهو نسخة مطورة عن الفكرة، من حيث أنّ كاتب السيناريو يصف في الملخص المفاصل الدراميّة الكبرى في الفيلم، وبذلك تظهر منذ تلك اللحظة البنية ثلاثية الفصول، أي بداية القصة ووسطها ونهايتها (التمهيد، التطوير، حل العقدة).

يتراوح الملخص بين نصف صفحة إلى صفحة ونصف للفيلم، و3– 10 صفحات للمسلسل (ملخص مختصر).

تظهر في الملخص الشخصيات الرئيسيّة، وتأخذ أسماء كما تظهر في أماكن القصة وسياقها الزمنيّ، ويمكن للكاتب أن يشير إلى نهاية القصة في الملخص أو أن يترك ذلك غامضاً.

مثال: ملخص لفيلم الذئب (Wolf) لِـ (جاك نيكلسون).

يتعرض (توم) لحادثة عضة من ذئبٍ شرس أثناء عودته إلى بيته مروراً بالغابة...، تقول الأسطورة أنّ من يعضه ذئب في ليلةٍ مقمرةٍ يتحول إلى ذئبٍ بشري يقتل البشر حتى المقربين منه...، تظهر لدى البطل (توم) قدرات خارقة كحاسة شم هائلة وقوة بدنية وقوة رؤية من بعيد، هذه القدرات تجعله يصطدم في الحياة مع نماذج بشرية هي أشرس من الذئاب...، تنشأ بين توم وابنة صاحب المؤسسة الإعلاميّة التي يديرها علاقة حب...، يبدأ توم صراعاً مع زميله الحاسد والحاقد في العمل يتوازى مع صراع داخليّ مع نفسه الطيبة...، هذا الصراع سيكشف كثيراً من خبايا النفس البشرية...، وهل سيشفى توم من آثار الحادثة التي وقعت له؟

والملخص نوعين أساسيين:

- **الملخص الإنتاجيّ:** يقرؤه المنتج غالباً (3– 10) صفحات للمسلسل، (ا– 2) للفيلم.
- **الملخص الموسع:** يمكن أن يصل إلى 5 صفحات للفيلم، أو 40 صفحة للمسلسل، وهذا يعود للكاتب.

المعالجة

المعالجة هي صيغة شديدة التطور عن الملخص، وهي وثيقةٌ طويلةٌ إلى حدٍ ما، تصل إلى ضعف عدد صفحات الملخص حوالي 20 صفحة أو أكثر للفيلم أو 40 فأكثر للمسلسل، تقترب المعالجة إلى حدٍ ما من صيغة الرواية، وهي تصف الفيلم أو المسلسل بكليته مشهداً إثر آخر، دون تقطيع متسلسل، ولا تتضمن هذه الوثيقة حوارات أو قليل منها، حتى يأخذ قارئ الوثيقة (المعالجة) فكرة عن الطريقة التي تتكلم بها الشخصيات (لهجة، لكنة خاصة)، وأفضل ما يمكن فعله في صياغة وثيقة المعالجة هو كتابة فقرة واحدة من أجل كل مشهدٍ في الأمر الذي يسهل قراءتها.

بيان النوايا:

هو وثيقة من 2– 3 صفحات يسمح للقارئ (لجان، مسابقات، منتجين) أن يفهم الأسباب التي دفعت الكاتب لكتابته.

السيناريو والقصة:

ومن المهم أن يقدم الكاتب كيف خطرت له الفكرة (مقالة، رواية اقتبسها الكاتب، حادثة شهدها... إلخ)، وينصح عند كتابة وثيقة (بيان النوايا) مراجعة مراجع معروفة لِـ كُتاب ومخرجين ومبدعين في مجالات الموسيقى والفن... إلخ؛ لتكون الوثيقة مستندة إلى أسس سليمة إبداعياً ليستطيع الكاتب الدفاع عن فكرته.

تحديد البطل والبطل المضاد:

البطل هو الشخصية التي يفترض بنا أن نتابع المعركة التي يخوضها في العمل الدراميّ، والتي قد تكون معركة من أجل استرجاع محبوبته، أو من أجل العثور على كنزٍ أو من أجل الانتقام أو ببساطةٍ شديدةٍ من أجل العثور على معنى لحياته.

ويمكن للكاتب أن يجعل لقصته عدة أبطال، ومن المخاطر التي يمكن أن تنشأ من ذلك وجود شخصيات لا عمق لها وذات سمات قليلة التعقيد؛ لأنّ كل شخصيةٍ منها تكون مكرسة لنوعٍ من الوظائف، فيبدو الأمر مصطنعاً، مما يؤدي إلى إلحاق الضرر بالقصة والعمل الدراميّ.

ويمكن أن يكون البطل هو شخص آخر بالفيلم أو المسلسل وسليس كما نظن، غالباً يمكن تمييز البطل ضمن العمل الدراميّ، لكن المظاهر قد تكون خادعةً أحياناً.

مثال: في فيلم (Titanic) تيتانيك (لجيمس كاميرون) قصة حب مستحيلة على متن السفينة الشهيرة التي كانت في طريقها إلى الغرق، قد يطرح سؤال من الشخصية الرئيسيّة في الفيلم جاك (ليوناردو ديكابريو)، أو روز (كيت وينسلت)، يبدو واضحاً رغم أنّه كان لجاك درو رئيسي في الفيلم، إلا أنّ روز هي البطلة الحقيقية في الفيلم، وهي التي نجت، والفيلم يروي قصتها هي، فالبطلة روز هي التي تطورت شخصيتها ضمن الفيلم، بينما شخصية جاك لم تتطور من الناحية السيكولوجية إلا بصورةٍ سطحيةٍ.

أما البطل المضاد فهو الشخصيّة التي تقف في مواجهة البطل، تلك التي تُدعى بصورةٍ عامةٍ باسم "الشرير"، وحتى تكون شخصية البطل المضاد فعالةً يجب أن تُصنع بالعناية نفسها التي تُصنع فيها شخصية البطل كي لا تتحول إلى مجرد كاريكاتير.

السؤال الدراميّ والجواب الدراميّ:

ينبغي لأي فيلمٍ أن يسمح بتلخيصه بسؤالٍ واضحٍ سؤال دراميّ، أي السؤال المتكرر، هل سيتمكن بطل الفيلم من تحقيق أهدافه؟

مثال: هل سيرد المعلم عمر في مسلسل (ليالي الصالحية) الأمانة إلى أصحابها؟

مثال: هل ستلقي الشرطة القبض على قاتل النساء؟

أما الجواب الدراميّ فهو ضرورة يبحث عنها الجمهور، ولن يُسامح الكاتب أو المخرج إذا لم يجيبوا على السؤال في نهاية العمل الدراميّ.

الهدف الدراميّ:

ينبغي أن يضع الكاتب والمخرج أهدافاً لأبطالهم وللشخصيات الثانوية، ونادراً ما يعرف المشاهد والمستمع أو حتى البطل نفسه الأهداف من بداية الفيلم.

القفل الزمنيّ:

هو تقنية عملية للغاية تستخدم من أجل تحريك فعل قد يكون بطيئاً، أو من أجل إضفاء التشويق على مشهد ما، يمنح القفل الزمني بطل العمل فترة من الوقت تكفي لإنجاز عملٍ أو تجاوز عقبةٍ.

مثال: حدد منجمون أنّ نهاية العالم ستكون عام 2012، ويبقى ثلاثون يوماً للموعد المحدد، وهي المهلة المحددة لتجهيز غواصة هائلة متطورة للعبور إلى ما بعد الدمار.

مثال: يتوجب على (توم كروز) في فيلم مهمة مستحيلة أن يدخل إلى غرفةٍ سريةٍ محكمة المراقبة في مدةٍ محددة، ويقوم بتحميل ملف من جهاز الكمبيوتر الموجود في هذه الغرفة قبل اقتحام رجال الأمن (قفلة زمنية).

ويمكن أن يضمن الكاتب والمخرج عدة قفلاتٍ زمنيةٍ في العمل الدراميّ.

الذروة:

هي العقدة الدراميّة الرئيسيّة والأخيرة في العمل، وهي الأكثر شحناً بالعواطف والتشويق والدراما، والسمة الأولى في الذروة هي وضع البطل والبطل المضاد في مواجهةٍ لا رحمةٍ فيها.

وتنتهي الذروة في الغالبية العظمى من الحالات بموت البطل المضاد، ما يشكل نوعاً من التنفيس بالنسبة إلى الجمهور، الذي كان يتعاطف مع بطله طيلة الفيلم أو المسلسل.

ويمكن اعتبار ذروة الفيلم من وجهة نظر معينة بمثابة اختتام كبير لحفل ألعابٍ نارية، فالجمهور ينتظرها ويجب أن يحصل على جريمة عاطفية قوية أثناء مشاهدتها، يجب ألا يُحرم الجمهور من هذه المتعة.

من المهم أن تصنع ذروة الفيلم برؤية أصيلة للمكان الذي تدور فيه، ويجب أن نعرف أنّ الذروة هي مواجهة أخلاقية بين كيانين البطل والبطل المضاد، وأنّه يمكن أن تكون هذه المواجهة بالغة القوة حتى لو جرت في مكانٍ صغيرٍ كغرفةٍ.

لا شكّ أنّ الذروة لا تمنحنا رداً إيجابياً على الدوام حتى في الأفلام العاطفية، فقد تقوم الذروة على وفاة البطل (مثال موت بطل فيلم القلب الشجاع).

وغالباً تكون الذروة مناسبة لاجتماع معظم أبطال العمل الدراميّ في مشهدٍ واحدٍ، سواء كان ذلك في عيد ميلاد أو حفل زفاف أو قاعة محكمة أو عشاء أو عملية تصفية حسابات.

حل العقدة:

ينتهي الجزء الأوسط من المسلسل أو الفيلم (النقطة الوسطى)، ويبدأ الجزء الأخير من العمل، وهو أقصر فصول العمل، ولا يستغرق في الفيلم أكثر من 15دقيقة، وفي المسلسل الحلقة الأخيرة منه، وفي هذه المرحلة يتمّ حل العقدة الدراميّة الأساسيّة للعمل.

تُدعى العقدة الدراميّة التي تعاكس كل ما كان المتفرج يظنه (الانقلاب الدراميّ)، ويمكن لجرائم القتل واختفاء الأشخاص والخيانة الزوجية، والتفجيرات، والعواصف، والمعلومات التي يماط اللثام عنها أن تقوم بهذا الدور.

ويجب أن تحتوي الرواية على عقدتين دراميتي رئيستين على الأقل:

- العقدة الدراميّة الرئيسيّة الأولى، والتي تؤدي إلى إطلاق الحبكة عبر منح البطل هدفاً يسعى لتحقيقه، والذروة التي يقع عند نهاية الفصل الثاني (النقطة الثانية) ضمن العمل، وينصح بخلق عقدة دراميّة رئيسيّة واحدة على الأقل في منتصف العمل من أجل إطلاق الحبكة وإثارة اهتمام القارئ.
- عقدة درامية صغرى أو أكثر، وقد يلجأ بعض كُتاب السيناريو إلى الإكثار من العقد الدراميّة ومن الانقلابات الدراميّة، الأمر الذي يُسيء إلى التوازن العام للقصة.

نقطة الفعل:

الأحداث التي تدفع القصة إلى الأمام تُسمّى نقاط الفعل (Action Points)، فنقطة الفعل هي حدث دراميّ يؤدي إلى رد فعلٍ، وغالباً ما يؤدي رد الفعل هذا إلى فعلٍ آخر، ونظراً لأنّ هذا الفعل دراميّ وبصريّ (لا يتمّ التعبير عنه خلال الحوار)، فإنّه يدفع بالقصة إلى الأمام.

الخلاصة

السيناريو عبارة عن قصةٍ تروى بالصور، ويعد التنسيق الشكليّ للسيناريو عنصراً هاماً يجب أن يعرفه كل كاتبٍ دراميّ، ومن خصائص السيناريو أنّه يحدد أماكن التصوير والديكور والحوار، وهناك عدة مدارس لكتابة السيناريوهات الدراميّة: المدرسة الواقعيّة الإيطاليّة، والمدرسة الفرنسيّة الرومانسيّة، والمدرسة الأمريكيّة التي تهتم بالحركة.

أمّا المشهد فهو قصةٌ قصيرةٌ له بداية وقلب كما القصة، وأمّا فكرة العمل فهي جملةٌ بسيطةٌ وقصيرةٌ تلخص الفكرة القائدة للعمل الدراميّ، وهي إجابة باختصارٍ عن سؤالٍ مهمٍ (عمّ يتكلم العمل الدراميّ؟).

أمّا الملحق فهو إيجاز القصة بعددٍ محدودٍ من الصفحات 3– 10 صفحة، والمعالجة هي صيغة شديدة التطور عن الملخص.

يلجأ الكاتب إلى إعداد وثيقة (بيان النوايا) للمنتج؛ ليبين سبب تأليفه للنص الدراميّ.

يجب أن يجيب أي عملٍ دراميّ عن سؤالٍ (هل سيتمكن بطل العمل من تحقيق أهدافه؟...).

أمّا الذروة فهي العقدة الدراميّة الرئيسيّة والأخيرة في العمل، ولا بدّ لأي عملٍ دراميّ أن ينتهي بحل العقدة.

التمارين

1. **تدريب (1)** صمم شكلاً لسيناريو من عمودين وأدرج فيه ناحية اليمين وصفاً للمكان أو الشخصيات وناحية اليسار حواراً بين شخصين.
2. **تدريب (2)** اكتب ملخصاً لعملٍ دراميّ شاهدته بما لايتجاوز ثلاث صفحات يتضمن البيانات والمعطيات التي درستها.
3. **تدريب(3)** حلل أحداث الأعمال الدراميّة التلفزيونيّة أو الإذاعيّة التي تابعتها بتحديد السؤال الدراميّ والإجابة عنه، وتحديد الذروة في العمل، وحل العقدة.

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبد العزيز.(1977).الدراما في الإذاعة والتلفزيون. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع.
2. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
3. دياب، عبدو. (د.ت). التأليف الدراميّ .القاهرة. د.ن.
4. دانسينجر، كين. (محمد خضر، مترجم). (2013). فكرة المخرج. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
5. الزبيدي، قيس. (2010). مونوغرافيا في تاريخ ونظرية صورة الفيلم. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
6. سيجر، ليندا. (أديب خضور، مترجم). (2008). النصوص الدراميّة السينمائيّة والتلفزيونيّة والمسرحيّة. دمشق. المكتبة الإعلاميّة.
7. شقير، بارعة، الحاج، كمال. (2005). الإخراج الإذاعيّ والتلفزيونيّ. دمشق. جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
8. فيلدا، سيد. (أحمد الجمل، مترجم). (1991). لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة. دمشق. المؤسسة العامة للإعلان.
9. كالاس، كريسينا. (إياد دك الباب). (2013). كتابة النص السينمائيّ الإبداعيّة في فهم البيئة العاطفية. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
10. كوريفان، تيموثي. (محمد منير الأصبحي، مترجم). دليل موجز للكتابة عن الفيلم. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.

الوحدة السابعة

ما بعد كتابة السيناريو

أولاً: مقدمة

بعد أن ينتهي المؤلف من كتابة السيناريو عليه أن يتحقق أن السيناريو الذي كتبه صالحاً، ويفضل أن يعطي الكاتب نصه إلى صديقين أو أكثر مهتمين ومتخصصين، ويجب الاستماع والإنصات الجيد إلى ملاحظاتهم واقتراحاتهم الجريئة.

عموماً من الأفضل أن يطرح كاتب السيناريو مجموعة من الأسئلة

ثانياً: أسئلة حول البنية الدرامية

أسئلة حول الفصل الأول من الفيلم أو المسلسل:

- هل يقدم هذا الفصل أو الجزء البطل بطريقة جيدة ومقنعة؟
- هل يقدم هذا الجزء الشخصيات الثانوية بطريقة جيدة ومقنعة؟
- هل قدم هذا الجزء علاقات وصراعات تربط بين الشخصيات الدرامية؟
- هل أعطى هذا الجزء فكرة جيدة عن أسلوب القصة، وعن نوع الفيلم أو المسلسل؟
- هل الشرارة (العنصر القادح) فاعل بما يكفي للوصول إلى العقدة الدرامية الرئيسية الأولى؟
- هل ينتهي الفصل الأول بعقدة درامية رئيسة أولى تمنح البطل هدفاً شديد الوضوح؟
- هل يطرح الفصل الأول سؤالاً درامياً "هل سيتمكن البطل من ...؟"
- هل يحتوي الفصل الأول معلومات زائدة يمكن حذفها، أو إرجاؤها إلى مراحل لاحقة؟
- ألا يبالغ السيناريو في الاعتماد على الحوار من أجل إيصال المعلومات؟
- ألم يقدم الفصل الأول عدداً من الشخصيات أكثر مما ينبغي.

أسئلة حول الفصل الثاني من الفيلم أو المسلسل:

- هل يقدم السيناريو عقبات ومصاعب متصاعدة من حيث الصعوبة؟
- ألا يتضمن السيناريو مشاهد شديدة البعد عن الحبكة الدرامية؟ وإذا كانت حبكة ثانوية واحدة أو أكثر فعلى الكاتب أن يتحقق أن هذه الحبكة الثانوية تندمج مع المقولة الرئيسة للفيلم أو المسلسل بطريقة منطقية كي لا يتولد لدى المتفرج انطباع أنه تم زرعها في القصة بطريقة مصطنعة؟
- هل تضمن السيناريو مشهد أزمة قبل الذروة؟
- ألا يعاني الفصل الثاني انخفاضاً في الإيقاع؟
- هل يقود الفصل الثاني الذي كتب الذروة بشكل منطقي؟
- هل هناك تطور مطرد يقود شخصيات العمل إلى الاجتماع في مشهد الذروة؟
- هل تم اختيار المكان المناسب الذي ستدور فيه الذروة؟
- هل تجيب الذروة بوضوح عن السؤال الدرامي؟

أسئلة حول الفصل الثاني من الفيلم أو المسلسل:

- أليس الفصل الثالث أطول أو أقصر مما ينبغي؟
- ما المعلومة الجديدة حول البطل أو حول العالم المحيط به التي تقدمها؟
- هل يساعد الفصل الثالث على رؤية البطل وقد تطور منذ بداية العمل؟ وإن كان الجواب نعم ما العلامات الدالة على ذلك؟

ثالثاً: أسئلة حول مشاهد العمل الدرامي:

- هل يمكن اختصار كل مشهد بجملة بسيطة واضحة ومحددة؟
- هل يتضمن المشهد بنية البطل، وأهدافه؟
- هل هناك ما يوحي بتقدم الحبكة من مشهد إلى آخر؟
- هل تولد قراءة السيناريو الإحساس بتصاعد الصراع والعقبات التي تواجه البطل؟

رابعاً: أسئلة حول بطل الفيلم:

- هل يتمتع بطل الفيلم بالأبعاد التي تجعله مثيراً للاهتمام؟
- هل تم توصيفه بشكل جيد؟
- هل تم توصيف البطل من خلال أفعال ومواقف صراعية تسمح لنا بفهم خصائصه النفسية؟
- هل يظهر البطل في عدد كاف من المشاهد؟

- هل البطل شخصية جديرة أن يتماهى معها المشاهد؟
- ألا يعتمد توصيف البطل على الحوار بطريقة زائدة؟ هنا من الأفضل إعادة النظر في كيفية كتابة المشاهد، وأن يتم التعمق في وصف الشخصية، ويمكن الاستعانة بالشخصيات الثانوية التي تعد وسيلة جيدة لتوصيف الأبطال.
- هل تستدعي شخصية البطل التعاطف معها؟ ولماذا؟
- هل في شخصية البطل عيوب كفيلة بتحقيق التوازن مع خصائصها البطولية؟

- هل هدف أو أهداف البطل واضحة ومحددة؟ وهنا يجب أن يتعلق الجمهور بهذا الهدف الذي يمثل شريان القصة، والعمود الفقري للسيناريو.
- هل دوافع البطل قوية بما يكفي؟
- هل يعيش بطل الفيلم من الصراعات ما يكفي لجعله شخصية تستحوذ على الاهتمام؟
- هل لدى بطل الفيلم إعاقات وصعوبات تجعله غير واثق من تحقيق هدفه، وتساهم بالتالي في جعل الجمهور متعاطفاً معه؟
- هل تطور البطل على مدار القصة؟ وهل هناك مشاهد تبرز هذا التحول؟

خامساً: أسئلة حول الشخصيات الأخرى:

- ما فائدة هذه الشخصية أو تلك، وما بالضبط وظيفتها في القصة؟ هل تلعب دور المساعد أو دور البطل المضاد، أم دور كاتم الأسرار؟ أم هي كل ذلك معاً؟ أم أن هدفها تقديم معلومات للجمهور المشاهد؟
- ماذا سيحدث إذا ألغيت هذه الشخصية؟ هل يمكن أن تستمر القصة بدونها؟
- هل تعيش هذه الشخصيات صراعاً؟ هل لديها حبكة خاصة بها؟ هل تتطور نفسياً في كل الأحوال؟
- ما الذي يميز هذه الشخصية عما سواها؟ وما الذي تتفرد به؟

- هل لهذه الشخصية هدف في هذه القصة؟
- ما العواطف والانفعالات التي تثيرها هذه الشخصية في نفس المتفرج؟
- هل يمكن دمج هذه الشخصية مع شخصية أخرى بهدف خلق شخصية واحدة أكثر تعقيداً تحمل صفات أكثر ثراءً و أكثر تناقضاً؟
- ألا يتضمن الفيلم، عموماً، عدد أكبر من المطلوب من الشخصيات الثانوية؟

سادساً : أسئلة ينبغي طرحها قبل كتابة المشهد:

- أين نحن (مكان المشهد)؟
- هل المكان الذي تم اختياره هو الأنسب للمشهد؟ ويفضل أن يحاول الكاتب كتابة المشهد مرة أخرى مع اختيار مكان آخر وأن يلاحظ ما يحدث.
- ما وقت حصول المشهد؟ هل لهذا الأمر أهمية؟ إذا كان الجواب نعم، فكيف سنخبر المشاهد بهذه المعلومة؟
- من الشخصيات الحاضرة في المشهد؟
- كيف سيتعرف المشاهد على هوية الشخصيات، وكيف ستقدم له، وما الذي تفعله هذه الشخصيات في المشهد؟
- هل الشخصيات التي تظهر في المشهد خلاقة ما يكفي كي تنال الاهتمام؟
- ما الهدف من المشهد؟ وهل يساهم في رفع مستوى الحركة أم في إبطائه؟ وهل يقوم بتوصيف بعض الشخصيات؟ وهل يكشف معلومات جديدة؟ هل يخلق حبكة ثانوية؟
- ما المعلومات الرئيسة التي يسوقها المشهد؟
- ما الذي يرغب المشهد في إثباته؟
- هل هذا المشهد ضروري للحبكة؟
- ألا يتضمن المشهد عدداً من الشخصيات أكثر مما ينبغي؟
- أليس المشهد طويلاً زمنياً أو قصيراً؟
- هل المشهد محمل بحوارات أكثر مما يتحمل؟ أم أنه مفرط في صمته؟
- هل مكان المشهد مناسب؟ ويمكن أن نقوم بتغيير مواقع بعض المشاهد ثم ملاحظة ما سيحصل نتيجة ذلك.

إن أفضل طريقة لمعرفة إذا كان مشهد ما يقوم بوظيفته هي أن يقوم المؤلف بحذفه ويحدد المعلومات التي اختفت نتيجة ذلك.

سابعاً : تدريبات وتمارين عملية:

- **التدريب (1)**

قم براوية قصة تتعلق بآخر فيلم شاهدته في سطرٍ أو سطرين دون أن تذكر أي اسم أو أحد عناصر الشخصيات، ليكون بمقدور الآخرين الذين يسمعونك معرفة عنوان الفيلم.

- **التدريب (2)**

راقب عشرة أشخاص (رجال، نساء) من مختلف الطبقات والشرائح الاجتماعيّة والمهن من المتواجدين حولك، وحاول أن تصف كل واحدٍ منهم وصفاً جسمانياً دقيقاً بسطرين لكل منهم لتبرز أهم صفاته الجسمانيّة (طول، عمر، ملامح، ملابس... إلخ).

- **التدريب (3)**

متابعة للتدريب (2) صف الشخصيات العشرة التي راقبتها من حيث وضعها الاجتماعيّ (متزوج، عازب، المهنة، التعليم، الحالة الاجتماعيّة... إلخ)

- **التدريب (4)**

راقب من حولك ممن تحبهم وتحب التواصل معهم وتجدهم أناساً طيبين، صف هذه الشخصيات من حيث الطباع والتعامل بسطرين لكل شخصيّةٍ.

الخلاصة

بعد الانتهاء من كتابة السيناريو لا بد من مراجعته من قبل الكاتب وشخصين آخرين على الأقل، ليتم التأكد من عدم وجود ثغرات في العمل الدرامي، وهنا لا بد أن يطرح الكاتب على نفسه مجموعة من الأسئلة التي تساعده في سد هذه الثغرات إن جدت، وفي تجميل النص وجعله ملائماً ونهائياً ليتم تصويره وإخراجه، وهذه الأسئلة هي:

1. أسئلة حول البنية الدرامية
2. أسئلة حول مشاهد العمل الدرامي
3. أسئلة حول بطل الفيلم
4. أسئلة حول الشخصيات الأخرى
5. أسئلة ينبغي طرحها قبل كتابة المشهد

المراجع

1. أحمد علي، سامية، شرف، عبد العزيز. (1970). الدراما في الإذاعة والتلفزيون. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
2. ألين أوبراين، ماري. (رياض عصمت، مترجم). (2012). التمثيل السينمائي. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
3. بار، كوني. (أحمد الحضري، مترجم). (1993). التمثيل للسينما والتلفزيون. القاهرة: المكتبة المصرية العامة للكتاب.
4. خضور، أديب، الحاج، كمال. (2005). الكتابة للإذاعة والتلفزيون. دمشق: جامعة دمشق مركز التعليم المفتوح.
5. دياب، عبدو. التأليف الدرامي. (د. ت). القاهرة: د. ن.
6. دانسيجر، كين. (محمد خضر، مترجم). (2013). فكرة المخرج. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
7. الزبيدي، قيس. (2010). مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
8. الريس، زياد. (2004). المشرح والسينما في الوطن العربي. جامعة دمشق. قسم الإعلام. نوطة غير منشورة.
9. فيلد، سيد. (أحمد الجمل، مترجم). (1991). لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
10. كوريفان، تيموثي. (محمد منير الأصبحي، مترجم). (2013). دليل موجز للكتابة عن الفيلم. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
11. ليسا، صوفيا. (غازي منافيخي، مترجم). (1997). جماليات موسيقى الأفلام. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
12. هاردينغ. ت. ي. (أديب خضور، مترجم). (2006). الكتابة الإذاعية. دمشق: المكتبة الإعلامية.

الوحدة الثامنة

نماذج تطبيقيّة ومصطلحات

أولاً: مقدمة

عندما يكتب كاتب السيناريو نصه "الإسكريبت" يضع في اعتباره أنّ هناك فريقاً للعمل التلفزيونيّ سيتعامل مع هذا "الإسكريبت"، من المخرج، ومهندس الديكور والمناظر، ومهندس الإضاءة،

وأخصائي المكياج، وأخصائي الإكسسوار، ومدير الاستوديو، والممثلون، والرقيب... إلخ، وكل منهم يقرأ الإسكريبت ليحصل على المعلومات والتعليمات التي تخصه بأقل جهدٍ ممكن؛ ولذلك لا بدّ أن يجتهد في صياغة الإسكريبت بشكلٍ جيدٍ، وواضحٍ، وشاملٍ.

ثانياً: طريقة تصميم الإسكريبت

هناك شكلان لكتابة السيناريو التلفزيونيّ يمكن ابتاع أحدهما:

- **طريقة العمود الواحد:**

حيث يكتب النص بعرض الصفحة كلها، مثل كتابة المسرحية، وإذا أراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة كتبها بعرض الصفحة.

- **طريقة العمودين:**

تقسم فيها الصفحة إلى نصفين بطول الصفحة، يكتب الحوار في عمود منها وأي صوتٍ آخر سيسمعه المشاهد، ويُسمّى هذا العمود (أوديو)، ويكون من جهة اليسار.

أما في العمود الآخر فيكتب كل ما له علاقة بالصورة من ديكور، ومناظر، وحركة للكاميرا، أي كل ما يشاهده المشاهد، ويُسمّى هذا العمود (فيديو)، ويكون من جهة اليمين.

ثالثاً: التفاصيل التي تتضمنها صفحة السيناريو

1. رقم المشهد مسلسلاً مع باقي المشاهد.
2. مكان المشهد داخليّ أم خارجيّ.
3. زمان المشهد نهاريّ أو ليليّ.
4. الإشارة إلى أنّ العمل حياً داخل الاستوديو أو مصوراً على فيلم.
5. إذا كان العمل حياً يجب ذكر المنظر، وإذا كان فيلماً يجب ذكر الموقع الذي سيتم فيه تصوير الفيلم.
6. كيفية ربط كل مشهدٍ بالمشهد الذي يليه، وذلك في نهاية كل مشهدٍ، كأن يذكر قطع، مزج، اختفاء تدريجيّ... إلخ.

يستخدم القطع لربط المشاهد ببعضها في حالة استمرار الحركة دون أي انقطاعٍ زمني، أي أنّ هناك استمرار وانسياب للحركة.

يستخدم المزج في ربط المشاهد التي يوجد بينها انقطاع زمني.

يستخدم الاختفاء التدريجيّ غالباً في نهاية الفصول.

7. كل ما سيراه المشاهد، ويذكر إذا كان في المكان أي إكسسوارات أو معدات، كذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين مع ذكر حركة الممثلين.

رابعاً: نماذج تطبيقية

مسلسلات تلفزيونية:

- نموذج (1): بعض مشاهد من مسلسل (الفصول الأربعة).
- نموذج (2): بعض مشاهد من مسلسل (ربيع قرطبة).
- نموذج (3): بعض مشاهد من مسلسل (أحلام كبيرة).

أفلام روائية:

- نموذج (4): نموذج السيناريو فيلم روائيّ قصير (اخطب لبنتك).

مسلسلات إذاعية:

- نموذج (5): بعض مقاطع من المسلسل الإذاعيّ (حكم العدالة).
- نموذج (6): حلقة كاملة من المسلسل الإذاعي (حكايا البراعم الفذ).